学校代码： 10728
学　　号：17001042

西安音乐学院
XI`AN CONSERVATORY OF MUSIC

硕 士 学 位 论 文

MASTER DISSERTATION

敦煌壁画中的腰鼓图像研究

Study on the image of waist drum in Dunhuang murals

作 者 姓 名 郑雨菲
学 科 专 业 音乐与舞蹈学
研 究 方 向 敦煌乐舞研究
指 导 教 师 高德祥 夏滟洲 教授

提交答辩时间 2020 年 6 月 3 日
修改定稿时间 2020 年 6 月 8 日

西安音乐学院学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在专业导师指导下，独立完成的研究工作及取得的研究成果。论文中除特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。与我一同工作并提供过帮助的同志对本研究所做的任何贡献，本人均已在论文中做出了明确说明并表示了谢意。

研究生签名：郑雨菲 日　期：2020 年 6 月 3 日

西安音乐学院学位论文使用授权声明

本人送交西安音乐学院的学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段予以保存。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权西安音乐学院科研处办理。

研究生签名：郑雨菲 导师签名：高德祥 日　期：2020 年 6 月 3 日

目　录

论文摘要.....i
Abstract.....iii
绪　论.....1
一、选题理由.....1
二、研究现状.....2
三、研究方法.....10
第一章 腰鼓与敦煌壁画中的“腰鼓”.....11
第一节 腰鼓之器名考源.....11
一、文献记载中的“腰鼓”器名述.....11
二、腰鼓史源说.....15
第二节 敦煌壁画中“腰鼓”之名实.....19
一、敦煌壁画中“腰鼓”图像的认定.....19
二、敦煌壁画中的“腰鼓”.....21
本章小结.....23
第二章 敦煌壁画中的腰鼓图像.....25
第一节 腰鼓图像出现洞窟及位置的梳理.....25
一、腰鼓图像的统计.....25
二、腰鼓图像出现的洞窟分布.....26
三、腰鼓图像绘制的具体位置.....27
第二节 敦煌壁画所见腰鼓图像的形制及类型.....33
一、腰鼓的形制.....34
二、腰鼓的类型.....41
本章小结.....42
第三章 敦煌壁画中腰鼓图像的历史学研究.....43
第一节 腰鼓形制演变的历史过程.....43
一、早期——北凉、北魏、西魏.....43
二、中期——北周、隋.....46
三、盛期——唐、五代.....48
四、晚期——宋、西夏.....55
第二节 腰鼓图像演变的规律.....56
一、西域东渐中原.....56
二、中原本土传承.....58

本章小结.....63
第四章 敦煌壁画中腰鼓长期存在的功能属性.....65
第一节 腰鼓所彰显的“乐”属性.....65
一、魏晋南北朝时期“腰鼓”传入中原.....65
二、隋唐时期“腰鼓”进入宫廷.....68
三、宋代之后“腰鼓”转向民间.....72
第二节 腰鼓所蕴含的“舞”属性.....73
一、敦煌壁画中的“腰鼓舞”.....73
二、少数民族地区“腰鼓舞”的文化属性.....75
本章小结.....77
结 论.....79
参 考 文 献.....81
附 录.....87
致 谢.....129

图版目录

图 1-1　采自《中国音乐文物大系·新疆卷》第 75 页
图 1-2　采自《中国音乐文物大系·新疆卷》第 113 页
图 1-3　采自《中国音乐文物大系·新疆卷》第 75 页
图 1-4　采自《丝绸之路上的细腰鼓》第 160 页
图 1-5　采自《丝绸之路上的细腰鼓》第 162 页
图 1-6　采自《丝绸之路上的细腰鼓》第 163 页
图 1-7　采自《长鼓研究——兼论细腰鼓之起源》第 39 页
图 1-8　采自《唐代鲁山花瓷腰鼓之研究》第 133 页
图 1-19 采自《中国敦煌壁画全集 5》第 46-47 页
图 1-10 采自《中国敦煌壁画全集 7》第 131 页
图 1-11 采自《敦煌乐舞·经变乐舞》第 212 页
图 1-12 采自《敦煌乐舞·经变乐舞》第 212 页
图 1-13 采自百度百科：唐鲁山窑花瓷腰鼓
图 1-14 采自《御制律吕正义后编》第 170 页
图 2-1　节选自“数字敦煌”网站
图 2-2　采自《中国石窟·敦煌莫高窟》（卷 4）图版 132
图 2-3　采自《中国石窟·敦煌莫高窟》（卷 4）图版 131
图 2-4　采自《中国敦煌壁画全集 3》第 177 页
图 2-5　采自《中国敦煌壁画全集 5》第 78 页
图 2-6　采自《中国敦煌壁画全集 3》第 93 页
图 2-7　采自《中国敦煌壁画全集 3》第 32 页
图 2-8　节选自“数字敦煌”网站
图 2-9　采自《中国石窟·敦煌莫高窟》（卷 3）图版 62
图 2-10 节选自“数字敦煌”网站
图 2-11 节选自“数字敦煌”网站
图 2-12 采自《中国敦煌壁画全集 7》第 58 页
图 2-13 采自《中国石窟·敦煌莫高窟》（卷 4）图版 180
图 2-14 采自《中国敦煌壁画全集 8》第 31 页
图 2-15 节选自“数字敦煌”网站
图 2-16 节选自“数字敦煌”网站
图 2-17 采自《中国石窟·敦煌莫高窟》（卷 1）图版 89
图 2-18 采自《中国石窟·敦煌莫高窟》（卷 1）图版 114

图 2-19 节选自“数字敦煌”网站
图 2-20 采自《中国石窟·敦煌莫高窟》（卷 3）图版 73
图 3-1 采自《丝绸之路上的细腰鼓》第 157 页
图 3-2 采自《丝绸之路上的细腰鼓》第 158 页
图 3-3 采自《丝绸之路上的细腰鼓》第 158 页
图 3-4 采自《中国音乐文物大系·新疆卷》第 91 页
图 3-5 采自《中国音乐文物大系·新疆卷》第 87 页
图 3-6 采自《中国音乐文物大系·新疆卷》第 56 页
图 3-7 采自《首次发现的我国原始社会的土鼓》第 6 页
图 3-8 采自《唐代鲁山花瓷腰鼓之研究》第 130 页
图 4-1 采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》第 94-95 页
图 4-2 采自《中国敦煌壁画全集 3》第 93 页
图 4-3 采自《唐代莫高窟壁画音乐图像研究》第 275 页
图 4-4 采自《中国音乐文物大系·甘肃卷》第 136 页

注：图 1-图 203 在“附录一”中已有详细的图像来源说明，这里不再赘述。

论文摘要

敦煌乐舞壁画是古代音乐与佛教相结合的产物，其以图解化的方式记录了北凉至元代我国音乐发展的状况，故而壁画上大量的乐器图像便成为了古代乐器研究中极为重要的依据。其中，具有细腰特征的腰鼓图像几乎贯穿敦煌石窟发展的各个时期，不仅在数量上位居鼓类乐器之首，且在形制、演奏方式及功能应用方面均随时代的发展有着不同的特征，如实地展现了腰鼓在历史上的演变发展过程，填补了音乐史研究的空白。本文即以敦煌壁画中的腰鼓图像为研究对象，采用了音乐史学、考古学、图像学、文献学等研究方法，主要对历史上的腰鼓器名进行了考述，并对壁画中腰鼓图像绘制的基本情况及形制类型进行了深入探究，从而明晰了腰鼓这一胡乐器在中国历史上的演变进程及华化的规律，揭示了其在我国长期存在所具有的深刻文化内涵。

第一章，主要从文献记载的角度对历史上“腰鼓”器名含义及变迁过程进行了考证，进而又从考古出土的角度对相关考古遗迹进行了梳理，通过形制及传播路径的分析比较，推断壁画中的腰鼓为源于印度的胡乐器。由于壁画中这类细腰型鼓在形制特征与时间上均满足历史上“腰鼓”的定义，因此可以判定这些图像就是腰鼓图像，而经过进一步与文献记载相对比，则可以证实壁画中的腰鼓是真实存在的，且与历史发展相同步，不仅反映了双手拍击演奏的腰鼓发展演变过程，还可能展显了唐代以杖演奏为特征的“两杖鼓”与“汉震第二鼓”的真实面貌。

第二章，主要通过史料的搜集与考证对壁画中腰鼓图像的绘制情况进行了整理，并制成了表格，共涉及北凉至西夏 12 个朝代、120 个洞窟及 288 幅图像。基于图表信息，又对腰鼓的洞窟及位置分布特点进行了梳理，还依据收集到的 203 幅图像从音乐图像学的研究角度对腰鼓的形制特征进行了深入探究，进而将壁画中的腰鼓图像按形制的不同划分为了 57 种型式。

第三章，主要在腰鼓型式划分的基础上对壁画中腰鼓形制的演变过程进行了梳理，并将其置于实际的演奏过程中，从历史发展的角度剖析了腰鼓各组成部分的演变规律，最终归纳出了壁画中腰鼓“西域东渐中原”及“中原本土传承”的华化史实。

第四章，结合腰鼓在壁画中的运用与作为乐器和舞器所彰显的“乐”“舞”属性，从社会文化发展的角度，对其传入中原后兴盛与衰落的历史动因及其在各阶层人们生活中所承担的不同功能进行了分析，并对现今仍存在于瑶族、朝鲜族、壮族等少数民族地区的“腰鼓舞”中舞具腰鼓所具有的深刻文化内涵进行了探讨。

关键词：音乐史学；敦煌壁画；腰鼓图像；文化内涵

Abstract

Dunhuang music and dance murals are a combination of ancient music and Buddhism, graphically recording the development of Chinese music from the Beiliang to the Yuan Dynasty. Therefore, a large number of musical instrument images on the murals have become a vital basis for the study of ancient musical instruments. Among them, the image of waist drum with the characteristic of thin waist runs through almost all stages of the development of the Dunhuang Grottoes. Its' quantity not only ranks first in the number of drum instruments, but also it has different characteristics in the development of ages in the shape, performance, and functional applications. And abundant waist drum images faithfully demonstrate the evolution and development of waist drums in history, and fill the gap in the study of music history. Herein, waist drum images in Dunhuang murals are taken as the research object, and then the names of waist drum instruments in history and draws waist drum images in murals are reviewed by the research methods such as music history, archeology, imaging, and philology. The basic situation and the shape and structure of waist drum in murals are explored in-depth, so as to clarify the evolution process of the Hus' drum instrument in the Chinese history and the law of Chinization, and reveal the profound long-standing cultural connotation in our country.

In the first chapter, the meaning and change process of the historical name "waist drum" were mainly proved from the perspective of literature, and then the related archeological remains were teased from the perspective of archeological excavation. Through analysis and comparison of shape and propagation path, it is inferred that the waist drum in the mural is a Hu musical instrument originating from India. Since the thin-waisted drums in the murals accorded with the historical definition of "waist drums" in terms of shape characteristics and time, it could be determined that these images were waist drum images. After further compared with the literature, the waist drums in the murals could be confirmed that it was real and kept pace with historical development, which not only reflected the development and evolution of waist drums with two-hand slaps, but also might show the real feature of "two stick drums" characterized by stick performances in the Tang Dynasty and "Hanzhen Second Drums".

In the second chapter, the drawing of waist drum images in murals were mainly organized via the collection and research of historical records, and given in the tables

where 12 dynasties, 120 caves, and 288 images from Beiliang to Xixia were covered. Based on the chart information, the characteristics of the caves and the distribution of the waist drum were combed, and the shape characteristics of the waist drum were studied from the perspective of music imaging studies based on the collected 203 images, so as to divide waist drum images into 57 types according to the different shapes.

In the third chapter, the evolution of the waist drum shape in murals was mainly combed based on the division of waist drum types, and it is put into the actual performance process. From the perspective of historical development, the evolution rules of each component of the waist drum were analyzed. In the end, the historical facts of the Chinization of the waist-drum in the mural " Spreading to the Central Plains from Western Regions " and " Inheriting from Central Plains " are summarized.

In the fourth chapter, combining the use of waist drums in murals and the attributes of "music" and "dance" manifested as musical instruments and dancers, it was analyzed that the historical reasons for the prosperity and decline of musical instruments after their introduction into the Central Plains and the different functions assumed by people from different classes in their lives from the perspective of social and cultural development, and the profound cultural connotations of the waist-drums in the "waist-drum dance" that still exists in ethnic minority areas such as Yao, Korean, and Zhuang were discussed.

Key words: Music history;Dunhuang mural;Waist drum images;Cultural connotation

绪　论

一、选题理由

汉代张骞出使西域，促进了丝绸之路的开通。这是诸多国家经济与文化交流极其重要的途径，而印度的佛教就经由西域到达河西走廊及中原地区，并在传播途中形成了众多以佛教为主题的石窟寺庙。其中，雄踞阳关、玉门关两关要道的西北政治、军事重镇——敦煌，则以其独特的地理、政治、经济等因素，成为了佛教繁荣发展的宝地。佛教也在这动荡战乱的背景之下不断与儒家思想进行融合，继而得以在我国立足。此后，佛教活动源源不断，并且佛教徒还开始建造石窟寺庙来供养佛像，重要的历史遗存——敦煌莫高窟，就是当时佛教兴盛的体现。

敦煌莫高窟，历经了北凉至元等十三个朝代的开凿与修复。共包含有建筑、雕刻和壁画三类艺术，而壁画面积则达到四万余平方米[①]。根据前人研究调查发现，在两百余个洞窟中均可以发现大量与音乐舞蹈相关的画面，这些乐舞图像几乎与我国古代音乐及音乐画的发展保持同步，故其丰富的乐舞壁画就可以作为相应历史时期乐舞文化发展的反映，为后世的研究提供了极为关键的依据。而对于展现音乐活动的画面来讲，又主要是以乐器图像的绘制为代表。经统计，敦煌石窟中的乐器规模达到了四十四种、4500 件之多[②]。因此，基于这样一个丰富的图像库，对其中的乐器进行研究则是十分具有价值的。此外，这种以乐器图像为对象的研究相比以往典型的文献、考古研究来得更加直观和全面，故而这种新型的图像学研究方法被学者认为是窥探中国古代音乐的窗口，相应的科研成果也不断出现。

鉴于敦煌壁画乐器图像丰富的数量、内容信息多样，且能够较好的填补古代乐器研究所存在的空白等特点，笔者对其收集统计工作产生了浓厚的兴趣。通过查阅相关研究成果发现，目前涉猎乐舞图像统计的学者较少，且发表与出版的文献年代较早，在科技水平的局限下，许多数据和内容均会出现一些错误。此外，不同的学者在普查统计工作中的标准也不尽相同，故而造成了信息内容不统一的情况。现如今，大众对于敦煌石窟研究的关注以及科技水平的提高均为乐舞图像的统计提供了便利，而这些数据又将是未来研究中极为重要的依据。因此，由权威研究机构牵头的乐舞图像统计工作需要被提到日程上来。但是笔者在写作过程中，还未出现权威的参考资料，故而笔者仅能根据目前的研究现状进行数据的综合与考证，尽可能还原洞窟原有的乐舞图像信息。

在资料的整合与实践过程中笔者发现，壁画中具有“广首纤腹”形制的腰鼓图像十分多见，数量位于所有鼓类乐器之首，而且其图像出现在北凉至西夏的十

① 季羡林主编.敦煌学大辞典[M].上海辞书出版社,1998:8.
② 敦煌研究院.敦煌石窟全集·音乐画卷[M].香港:商务印书馆,2002:7.

二个朝代，几乎贯穿石窟发展的始终。若从数量与时间层面来看，壁画中的腰鼓图像足以反映其在历史上的变化轨迹。但若对其进一步进行考察，就会发现在形制上腰鼓还十分多样化，并在石窟发展过程中呈现出由简至繁、由单一向着多样化的演变规律。在分布位置、演奏方式及乐舞应用上，也随石窟及壁画的发展有着不同的特征，早期多为绘制在四壁上部呈站姿将腰鼓挂在身上双手拍击演奏的天宫伎乐，后来则出现在经变画中盘腿坐于地下将腰鼓置于腿上或者挂在胸前舞动演奏以及杖击等演奏方式的经变乐舞形式。此外，笔者还发现，在敦煌石窟建造之前，腰鼓在我国并未大量出现，自北凉之后则开始陆续被绘制于壁画及记载在文献之中。其长期存在于我国，不仅在角色、地位、功能的变迁中见证了乐舞、乐队的发展历程，还逐渐演变为具有中国特色的打击乐器，这背后一定有其乐器属性方面的优势以及整个社会政治文化背景的折射，可见腰鼓研究的重要性。

尽管腰鼓在壁画中所呈现的信息十分丰富、多样，但是目前并没有专门从敦煌壁画入手对腰鼓进行的专题研究成果出现。纵览有关腰鼓的研究可知，敦煌壁画中的腰鼓图像的研究还未出现较完整及权威的图像整理成果，在综合性乐舞研究文献中所涉及的也只是停留在较浅层的图像分析与乐器名称的考证上，从未将壁画中的腰鼓作为一个整体进行社会文化背景层面的关照。而从其他学科角度进行的研究虽然对腰鼓名称、历史源流、形制特征、演奏方式及功能应用等有着相对深入且多方位的考证，但也因各种研究方法及文献资料所固有的局限性使我们无法直观的了解到古代腰鼓的真实情况。此外，目前的研究多为对腰鼓从某一具体方向进行的讨论，整体而又全面的论述稍显不足，仍缺乏跨学科研究的意识。

综上，笔者认为壁画中腰鼓图像所蕴含的音乐信息是十分值得进一步挖掘的，不仅能够在一定程度上对以往未知的古代腰鼓发展演变过程进行还原，还能够找寻其在中国长期留存所蕴含的深刻文化内涵。鉴于以上思考，笔者决定将硕士毕业论文的题目定为敦煌壁画中的腰鼓图像研究。

二、研究现状

通过知网、读秀等学术搜索网站检索，目前还未见到有关敦煌壁画中腰鼓图像的专题研究，而与此相关的研究成果大致出现有几种情况：一是敦煌壁画的图集、辞书类；二是运用音乐图像学的方法对敦煌壁画中乐舞图像的研究；三是对腰鼓从史学、考古学等角度的研究，多涉及名称、形制、源流及应用等。其中，在以上检索的基础上，笔者所掌握的腰鼓文献资料大致为：辞书图集 7 本，研究专著 15 本，学术文论 82 篇。需要说明的是，这里所讨论的是古代语境中的腰鼓，即细腰鼓，现在所指的粗腰鼓不在本文的论域范围之内，故不将其作为综述对象。接下来，笔者将对上述三方面的相关研究成果进行主题的划分与观点的回顾。

（一）敦煌壁画的图集、辞书类

1.图集

以敦煌石窟壁画展示为主题的图集有四个。《中国石窟·敦煌莫高窟》[①]和《中国敦煌壁画全集》[②]两个丛书是目前涉及洞窟最全面、也是相对比较完整展示敦煌石窟图像的著作，二者均以洞窟时代的发展为线索，选取了较为典型的图像进行展示并对图像内容进行了说明。《敦煌石窟鉴赏丛书》[③]则将一些十分典型的洞窟作为丛书的分册进行了整体的介绍。“数字敦煌”[④]项目更是利用了先进的科学技术与文物保护理念，构建了一个共享的石窟文物数字化资源库，收录了包括敦煌莫高窟及榆林窟在内的30个相当具有代表性的洞窟，且均以360度全景技术还原洞窟及壁画的原貌，是目前完整展示洞窟壁画最权威的成果。以上这些资料虽然不是专门针对音乐图像，但是却反映了腰鼓所在洞窟的整体情况。因此，笔者不仅可以从中找寻到本文所需的腰鼓图像，还能进一步对腰鼓图像的具体位置进行考证，为论文写作提供了很大的帮助。

以敦煌乐舞壁画展示为主题的图集有两个。《敦煌石窟全集·音乐画卷》[⑤]以敦煌壁画中所出现的音乐图像为专题，根据壁画中的不同伎乐类型划分章节进行研究，并对一些典型的乐舞壁画进行了展示与简单的内容说明。《中国音乐文物大系·甘肃卷》[⑥]是对甘肃音乐文物的展示，其中在乐器章节中涉及了考古出土的“细腰”型鼓类乐器，而在图像章节的前三节中则按照莫高窟壁画时代的分期对相关典型洞窟中的壁画乐舞图像进行了展示与说明。由于这两本书与论文的主题直接相关，故而能够更加直接地为笔者的图像收集提供所需的素材。

2.辞书

这里的辞书是指对敦煌石窟壁画中所涉及到的相关专业术语进行的解释与说明。《敦煌学大辞典》[⑦]就是目前最为权威的一本，此书采用分类编排的模式对敦煌石窟各方面的词条均进行了排列。其中，在“音乐·舞蹈”一类中就收录了与文章主题相关的“腰鼓”“毛员鼓”“都昙鼓”等乐器词条名，并对它们的名称及在壁画中的绘制情况进行了解释与说明。

（二）敦煌乐舞壁画角度的图像学研究

在敦煌乐舞壁画的图像学研究成果中，通常较多会涉及到腰鼓，并将其作为具体的乐器和舞器纳入到整个研究之中。下面，笔者将依照文献叙述的主题特征

---

① 敦煌文物研究所编.中国石窟·敦煌莫高窟（全五卷）[M].北京:文物出版社,1984.
② 段文杰主编.中国敦煌壁画全集（全十卷）[M].天津人民美术出版社,2006.
③ 敦煌研究院.敦煌石窟鉴赏丛书[M].兰州:甘肃人民美术出版社,1990.
④ 敦煌研究院.数字敦煌[DB/OL].（2020）[2020-3-30].www.e-dunhuang.com.
⑤ 郑汝中主编.敦煌石窟全集·音乐画卷[M].香港:商务印书馆,2002.
⑥ 《中国音乐文物大系》总编辑部编.中国音乐文物大系·甘肃卷[M].郑州:大象出版社,1998.
⑦ 季羡林主编.敦煌学大辞典[M].上海辞书出版社,1998.

从以下几个层面进行阐述：

1.敦煌乐舞的整体性研究

（1）以乐舞壁画的基本知识及分类研究为主

这部分的研究成果以庄壮、郑汝中、高德祥、高金荣等学者的著作及相关文论为代表，主要是对敦煌乐舞壁画进行的乐器、乐队、乐伎、乐舞类型等的整体性分类研究，其所得出的结论大体上相同，多用于作为后续研究的理论基础。

所涉及的相关研究著作共有四本。庄壮的《敦煌石窟音乐》[①]一书分四部分对壁画中的乐舞图像及敦煌卷子中的音乐记载进行了深入的研究，分别探讨了中外交流、乐器分类、乐队排列、乐舞类型、历代音乐洞窟内容统计等问题。郑汝中的《敦煌壁画乐舞研究》[②]一书汇集了其十余年的学术成果，以论文集的形式展现了在乐舞壁画形成与分期、乐伎、舞伎、乐器、乐器分类、乐器仿制、曲谱、飞天艺术等方面的研究，附录中还展示了其对壁画音乐洞窟、乐器、乐伎的统计情况。高德祥的《敦煌古代乐舞》[③]一书分为了上下两编，分别对乐舞壁画中的虚实性、对称美学、乐舞类型、乐器及遗书遗画等相关问题作了深入地探究。高金荣的《敦煌石窟舞乐艺术》[④]一书也专门对壁画中的各类乐舞、乐器及含有乐舞图像的部分著名洞窟进行了图像学层面的考释。

除了上述典型的著作之外，对壁画乐舞进行整体性研究的还有三篇断代研究成果。庄壮的《论早期敦煌壁画音乐艺术》[⑤]一文集中论述了敦煌早期的音乐艺术。朱晓峰的《唐代莫高窟壁画音乐图像研究》[⑥]这篇博士论文则分为了上下两篇着重讨论了唐代壁画中的音乐内容。其中，第一章论述了音乐图像在洞窟中的位置、乐伎、乐舞类型和乐器分类情况，这里就涉及到了腰鼓的相关信息。而下篇则是四个时期洞窟音乐图像的专题研究，在对第 220、172、112、156 窟深入研究的同时，同样也涉及了其中所绘制的腰鼓图像，故而我们可以从中得到腰鼓绘制的相关信息。曾倩的《敦煌石窟唐代壁画乐舞造型图式研究》[⑦]这篇硕士论文也同样着眼于唐朝，其中第三章第一节就涉及到了腰鼓等乐器在壁画中的大体绘制情况。

在以上这些成果中，本文的研究对象腰鼓多被置于乐器及乐队相关内容的研究之中。尤其是在乐器分类部分，均对细腰形膜鸣打击乐器——腰鼓、毛员鼓、都昙鼓作了图像及文献的考察研究，但总体偏向于图像研究。需要说明的是，在高德祥先生的研究中，对于此类乐器命名还出现了“凸头鼓”的称谓，笔者认为

---

① 庄壮.敦煌石窟音乐[M].兰州:甘肃人民出版社,1984.
② 郑汝中.敦煌壁画乐舞研究[M].兰州:甘肃教育出版社,2002.
③ 高德祥.敦煌古代乐舞[M].北京:人民音乐出版社,2008.
④ 高金荣.敦煌石窟舞乐艺术[M].兰州:甘肃人民出版社,2000.
⑤ 庄壮.论早期敦煌壁画音乐艺术[J].中国音乐,2004(01):74-82.
⑥ 朱晓峰.唐代莫高窟壁画音乐图像研究[D].兰州大学博士学位论文,2015.
⑦ 曾倩.敦煌石窟唐代壁画乐舞造型图式研究[D].西南大学硕士学位论文,2015.

此类特征的鼓也应被纳入细腰鼓之中。此外，在论述“羯鼓”时，高先生也因文献记载的模糊误将其别名“两杖鼓”与唐代存在双杖演奏的“细腰鼓”联系在一起，并在附图时将初唐第 220 窟南壁经变乐舞中的腰鼓图像错误标注为羯鼓[①]。

（2）以乐舞壁画的统计及考证为主

牛龙菲的《敦煌壁画乐史资料总录与研究》[②]一书分为上下两卷对敦煌壁画中的乐舞信息及文献资料进行了深入的统计与考证。上卷主要是从音乐图像统计的角度出发，将所有涉及音乐内容的洞窟按时代发展排序，并对每个洞窟中乐舞出现的位置、类型、内容、乐器、图册索引等进行分类展示。这是目前见到的最为详实的音乐壁画统计资料，而其中就包括了腰鼓图像出现的时代、洞窟、位置、类型等各种信息，对笔者的图像收集与统计工作提供了很大的帮助。下卷是从历史文献学、考古学角度出发对壁画中所涉乐器、乐舞进行文献与考古资料的考证研究。其中，乐器篇第十三“鼓鼙之属”的 1、2 中就有对细腰鼓、毛员鼓、都昙鼓、正鼓、和鼓、杖鼓的名称、渊源、形制及演奏等多方详细的考证。此外，在乐舞篇第二“世俗乐舞”中还有专门对“细腰鼓舞”的论述。整体来看，此书可谓是敦煌乐舞壁画研究中相当全面、深入的著作了，尤其是关于腰鼓图像的研究，其相关论述与结论给笔者提供了十分丰富的文献参考来源。

2. 敦煌乐舞的专题性研究

这部分成果多是针对敦煌乐舞的某个具体内容进行的专题研究，内容多为乐舞综合研究的部分呈现。虽然研究内容多有重复，但部分成果也更加深入的探讨了与腰鼓相关的信息，笔者将与腰鼓关联度较大的成果按主题远近顺序分类如下：

（1）乐器研究

关于乐器研究的文章有八篇，这部分内容与腰鼓关联度最高。郑汝中的《敦煌壁画乐器研究(摘要)》[③]《敦煌壁画乐器分类考略》[④]及庄壮的《敦煌壁画乐器组合艺术》[⑤]三篇文章分别对乐器图像绘制的虚实特点、位置特征、构图依据、演变规律及乐器的分类、形制、演奏和组合应用等进行了深入的探究。庄壮的《敦煌壁画上的打击乐器》[⑥]一文专门对壁画中打击乐器的种类及特点进行了深入的分类研究。高德祥的《敦煌石窟壁画中的各种鼓》《敦煌石窟壁画中的各种鼓[续]》[⑦]两篇文章则更加深入，专门讨论了壁画中出现的各种鼓乐器，其中就有对细腰形

① 高德祥.敦煌古代乐舞[M].北京:人民音乐出版社,2008:311.
② 牛龙菲.敦煌壁画乐史资料总录与研究[M].敦煌文艺出版社,1991.
③ 郑汝中.敦煌壁画乐器研究(摘要)[J].敦煌研究,1988(02):60-62.
④ 郑汝中.敦煌壁画乐器分类考略[J].敦煌研究,1988(04):10-25.
⑤ 庄壮.敦煌壁画乐器组合艺术[J].交响-西安音乐学院学报,2008(01):7-17.
⑥ 庄壮.敦煌壁画上的打击乐器[J].交响-西安音乐学院学报,2002(04):15-22.
⑦ 高德祥.敦煌石窟壁画中的各种鼓[J].乐器,1988(02):1-3. 高德祥.敦煌石窟壁画中的各种鼓[续][J].乐器,1988(03):7-9.

鼓的专门研究。蒋咏荷的《敦煌壁画中的隋唐乐器及其组合形式》[①]一文主要从壁画入手，考察了隋唐乐器的相关问题。朱晓峰的《<张议潮统军出行图>仪仗乐队乐器考》[②]一文则专门从出行图这一世俗乐舞形式着手，通过对乐队中乐器类型及功能的梳理，从而进一步考证了晚唐时期的仪仗用乐情况，其中就有对乐器腰鼓的渊源、形制和演奏方式的讨论。

（2）敦煌乐、敦煌舞研究

与敦煌乐、敦煌舞专题研究相关的著作共有四本，文章有一篇，其中多有对腰鼓及腰鼓舞的相关论述。董锡玖的《敦煌舞蹈》[③]一书以敦煌舞蹈为专题，收录了部分近二十年的国人著述，从不同角度对壁画中的舞蹈图像进行了多方面的研究。王克芬的《晚期敦煌壁画舞蹈形象的考察与研究》[④]一文则主要对五代之后敦煌石窟中的舞蹈形象进行了考察与研究，其中就有对腰鼓这一舞具运用进行的深入探究。王克芬、柴剑虹的《箫管霓裳：敦煌乐舞》[⑤]一书作为普适性的读物以敦煌舞蹈为主题对壁画中的各类舞蹈图像进行了图像学的阐释，在“菩萨如宫娃——经变画中的天宫乐舞”一章中，专门对“鼓舞”进行了叙述。王克芬的《天上人间舞蹁跹》[⑥]及郑汝中的《佛国的天籁之音》[⑦]这两本书则分别以“敦煌舞蹈”和“敦煌音乐”为主题，采用了问答的表述形式，对壁画中的乐舞相关问题进行了解释与说明。此外，在王克芬著作的第二章第 13“在唐代，腰鼓被作为乐器还是舞具？”及郑汝中著作第二章第 11“敦煌壁画中的鼓大多来自西方吗？”两问中对还腰鼓的源流、形制及在壁画中的应用等作了简要的解释。

（3）乐舞类型研究

这部分主要是对某一乐舞形式进行的专项研究，有涉及经变乐舞、世俗乐舞等三篇文章。高德祥的《敦煌乐舞·经变乐舞》[⑧]一书以敦煌乐舞中的“经变乐舞”为专题线索，对初唐至西夏时期涉及音乐的经变画从音乐图像学的角度做了深入的考释与研究。由于初唐之后腰鼓大量出现在经变画中这一客观事实，故此书必然会涉及到腰鼓。此外，书中还穿插了许多十分珍稀的经变画，这些图像资料大部分都是首次公布的，所以为笔者收集腰鼓图像资料也提供了极大的便利。姚怡暾的《敦煌壁画中的世俗乐舞研究》[⑨]这篇硕士论文主题为世俗伎乐，主要讨论了其在壁画中的样态与风格特征。而腰鼓在壁画中的应用就涉及到了世俗乐舞部分，

① 蒋咏荷.敦煌壁画中的隋唐乐器及其组合形式[J].乐府新声(沈阳音乐学院学报),1984(03):9-19.
② 朱晓峰.《张议潮统军出行图》仪仗乐队乐器考[J].敦煌研究,2015(04):25-34.
③ 董锡玖编.敦煌舞蹈[M].新疆美术摄影出版社,1992.
④ 王克芬.晚期敦煌壁画舞蹈形象的考察与研究[J].文艺研究,1996(02):61-73.
⑤ 王克芬、柴剑虹.箫管霓裳:敦煌乐舞[M].兰州:甘肃教育出版社,2007.
⑥ 王克芬.天上人间舞蹁跹[M].上海人民出版社,2007.
⑦ 郑汝中.佛国的天籁之音[M].上海人民出版社,2007.
⑧ 高德祥.敦煌乐舞·经变乐舞[M].上海音乐出版社,2016.
⑨ 姚怡暾.敦煌壁画中的世俗乐舞研究[D].西北师范大学硕士学位论文,2014.

尤其以晚唐与五代时期出现于壁面下端的大型出行图为代表，所以与腰鼓相关的图像研究就体现在第二章第二节的“敦煌壁画中的世俗乐舞样态”中。漆佩玉的《从敦煌壁画中探寻隋唐西域乐舞》[①]这篇硕士论文则以隋唐壁画中的胡乐舞为研究对象，对其发展轨迹与进程进行了图像学和文献学的比较探究。在文献记载中，隋唐宫廷西域乐舞中多使用腰鼓作为伴奏乐器，而壁画中也多出现此类图像，因此文章在论述中也涉及到了腰鼓应用方面的研究。

（4）专窟及其它话题的研究

这部分的研究成果共有三篇。乔晴的《敦煌莫高窟第 148 窟乐舞壁画研究》[②]这篇硕士论文是专门针对第 148 窟所做的专窟研究，主要涉及到与乐舞图像的有关内容。其中，第一章在对窟中乐舞图像情况概述时就涉及到了腰鼓图像绘制的具体位置及应用的数量。此外，第二章还专门对乐器图像进行了分析，并在第二节“打击乐器”中对细腰型鼓进行了简单的文献阐述。樊锦诗和马世长的《莫高窟第 290 窟的佛传故事画》[③]主要以第 290 窟中的佛传故事画为主题，文中将画面的内容与经文进行了对照，并对其特点与历史背景进行了阐述。其中，在故事画的第 58 幅画面“得胜回宫”中就出现了包含腰鼓演奏的乐队。庄壮的《试论敦煌壁画音乐艺术的美学观》[④]一文则主要阐述了乐舞壁画中的美学问题，涉及到的内容有乐器的装饰造型、乐队的分布形式及音响效果等。

（三）腰鼓的史学与考古学等研究

除了以敦煌壁画为视角对腰鼓图像进行研究之外，经检索还发现有很多从历史文献、考古出土、现今遗存等角度对腰鼓起源、形制、演奏、应用、流变过程等多方面的研究成果，笔者按照研究对象范围的不同将分为以下两类进行阐述：

1. 专题性研究

此处的专题性研究是指专门以腰鼓为主题进行的研究成果，根据研究方法的不同又可以将其分为以下三个部分：

（1）文献学视角

从文献学视角对腰鼓进行研究的文章共有五篇，多为对文献记载中的腰鼓器名、形制、演奏方式、应用等的研究。刘文荣的《古今同名乐器考（六）——腰鼓》[⑤]一文主要对腰鼓名称在古、今不同语境之下的含义进行了明确的界定，其认为腰鼓在古今属于“同名异器”，古代是指“细腰鼓”，大约在明清之后则指“粗腰鼓”。陆晓彤的《细腰鼓器名史源疏证》[⑥]一文对唐宋文献中复杂的细腰鼓名进

① 漆佩玉.敦煌壁画中探寻隋唐西域乐舞[D].西北师范大学硕士学位论文,2016.
② 乔晴.敦煌莫高窟第 148 窟乐舞壁画研究[D].武汉音乐学院硕士学位论文,2010.
③ 樊锦诗、马世长.莫高窟第 290 窟的佛传故事画[J].敦煌研究,1983(00):56-82+248-255+6.
④ 庄壮.试论敦煌壁画音乐艺术的美学观[J].敦煌研究,2000(04):89-94.
⑤ 刘文荣.古今同名乐器考(六)——腰鼓[J].乐器,2017(08):31-33.
⑥ 陆晓彤.细腰鼓器名史源疏证[J].中国音乐,2019(04):95-101.

行了研究，其指出这与唐代细腰鼓兴盛以及胡乐器的逐步华化密切相关，并通过器名及其流变的梳理与考证，明晰了该乐器的异名同器问题。彭东焕、王映珏的《唐宋羯鼓、腰鼓考辨》[①]一文也关注到了中国鼓类器名众多的问题，并专门对羯鼓和腰鼓进行了深入的辨析。赵为民的《宋代杖鼓》[②]一文则专门对宋代文献中才出现的“杖鼓”一名的产生原因、历史溯源、形制及演奏方式等问题进行了辨析。董希平、郭兴的《杖鼓与宋词演唱》[③]一文除了对杖鼓本体问题进行了探究之外，还对其在宋词表演中的应用进行了深入的研究，通过剖析杖鼓所具有的独特形制特征，从而进一步解释了其在歌舞表演中的优势与作用。

（2）考古学视角

从考古学视角对腰鼓进行研究的文章共有八篇，多为对不同考古遗迹，例如雕塑、壁画、石刻、出土实物等与腰鼓相关部分的考察，并对其器名、形制、演奏方式、历史渊源、应用等问题进行了研究。

周菁葆的《丝绸之路上的细腰鼓》[④]一文从音乐考古学的角度对细腰鼓在丝绸之路上的传播、发展过程进行了考证，其认为细腰鼓是来自于古代印度的乐器，后来在西域又演变出都昙鼓和毛员鼓两类，到了隋唐则发展为中国十分流行的乐器之一。牛龙菲的《有关新石器时代的彩陶细腰鼓资料》[⑤]一文则基于对甘肃、青海出土细腰状彩陶器实物的实地考察，进一步对其形制、名称及用法进行了考证，并认为这是我国目前所知最早的细腰土鼓。

任志录的《从鲁山花瓷看腰鼓的几个问题》[⑥]和李艳慧的《唐代鲁山花瓷腰鼓之研究》[⑦]两篇文章均以鲁山花瓷腰鼓为研究主题。其中，前篇涉及到了腰鼓的概念、形制构成、演奏方式及渊源。后篇则着重对历史溯源进行了探究，李艳慧同样认为腰鼓的起源地位于印度，并指出其随佛教进入我国后便与本土音乐相互交流、融合，到了隋唐又被用在了宫廷音乐中。宋代之后，腰鼓又逐渐被传入民间及少数民族地区，成为其民族文化生活的一部分并得以长期流传。

陈秉义、杨娜妮的《关于契丹细腰鼓的考查与初步认识》[⑧]和王珺的《契丹—辽毛员鼓(细腰鼓)探微》[⑨]两篇文章均是对契丹细腰鼓进行的研究。文中均涉及到了细腰鼓的源流问题，并以现存的腰鼓图像为主体，对相关乐器名称、形制、演

① 彭东焕、王映珏.唐宋羯鼓、腰鼓考辨[J].中华文化论坛,2012,6(06):85-89.
② 赵为民.宋代杖鼓[J].中国音乐,1991(01):70.
③ 董希平、郭兴.杖鼓与宋词演唱[J].吉林师范大学学报(人文社会科学版),2016,44(01):21-29.
④ 周菁葆.丝绸之路上的细腰鼓[J].艺术百家,2014,30(04):157-165.
⑤ 牛龙菲.有关新石器时代的彩陶细腰鼓资料[J].音乐研究,1987(01):108+110.
⑥ 任志录.从鲁山花瓷看腰鼓的几个问题[J].东方收藏,2018(04):13-24.
⑦ 李艳慧.唐代鲁山花瓷腰鼓之研究[J].中华文化论坛,2018(07):127-136.
⑧ 陈秉义、杨娜妮.关于契丹细腰鼓的考查与初步认识[J].乐府新声(沈阳音乐学院学报),2011,29(01):69-79.
⑨ 王珺.契丹—辽毛员鼓(细腰鼓)探微[J].天津音乐学院学报,2016(01):86-94.

奏及应用等问题进行了图像学与文献学的综合研究。王希丹的《论集安高句丽墓壁画中的细腰鼓》[①]一文主要对墓室中细腰形鼓的名称进行了考辨，并对附近国家在四至十世纪细腰鼓的实物、图像进行了考察，明晰了其在高句丽的流传发展过程。周华斌的《散乐中的单杖细腰鼓》[②]一文主要对文献以及考古中的散乐进行了研究。其中，对北宋朱三翁石棺上乐舞图像进行考察发现，细腰鼓常常在这种形式中发挥着相当重要的作用，在历代的宫廷和民间中也发挥了极其关键的功用。

（3）音乐人类学视角

从音乐人类学视角对腰鼓进行研究的文章共有两篇。谢崇安、黄建福的《也谈细腰鼓与瑶族长鼓的源流》[③]和伍国栋的《长鼓研究——兼论细腰鼓之起源》[④]这两篇文章均着眼于瑶族长鼓文化，并对此乐器从称谓、形制、演奏方式及文化属性等方面进行了研究。此外，还通过与其他民族细腰鼓的比较对其来源进行了探讨。伍国栋认为，瑶族长鼓是由魏晋荆楚地区的细腰鼓乐舞祭祀逐疫的宗教活动沿袭而来的，且认为腰鼓源于中国。

（4）跨学科视角

高思远、梁泉著的《腰鼓》[⑤]一书为此类研究成果的代表。这本书是作为普适性的艺术读本形式展现的，主要用于向我国人民及青少年介绍长期以来存在于我国民族中的文化遗存，因此研究程度不高。其中和细腰鼓相关的是第二章，简要介绍了腰鼓的起源、形制演变及当今遗存。

2.综合性研究

腰鼓在我国南北朝至宋元是一件十分流行的膜鸣打击乐器，在隋唐宋的文献记载及各地佛教石窟、墓葬、砖雕等中多有出现。宋之后，细腰鼓则逐渐转移到民间少数民族地区得以留存下来。所以在各类研究成果中，多少都会涉及到腰鼓，并有对其多角度的综合研究。目前笔者所掌握与其关联度较大的著作有三本：

林谦三著、钱稻孙译的《东亚乐器考》[⑥]是综合性著作中涉及腰鼓研究最有代表性的一本，主要针对东亚各国的各类古乐器从名称、起源、音律等方面进行了乐器学的考证。其中，第二章的“各种细腰鼓”分为了“细腰鼓的起源及在中国的传播”、“传入日本的细腰鼓及其后裔”两部分阐述，将细腰鼓类乐器名称、源流、形制、演奏方式等研究的十分透彻，是本文写作中极为重要的参考资料。

严昌洪、蒲亨强著的《中国鼓文化研究》[⑦]一书主要通过对“鼓”这一器物形

① 王希丹.论集安高句丽墓壁画中的细腰鼓[J].音乐研究,2016(02):44-56+129.
② 周华斌.散乐中的单杖细腰鼓[J].音乐传播,2015(04):24-28.
③ 谢崇安、黄建福.也谈细腰鼓与瑶族长鼓的源流[J].广西民族大学学报(哲学社会科学版),2010,32(06):17-22.
④ 伍国栋.长鼓研究——兼论细腰鼓之起源[J].中国音乐学,1987(04):27-41.
⑤ 高思远、梁泉.腰鼓[M].北京:中国文联出版社,2008.
⑥ [日]林谦三著;钱稻孙译.东亚乐器考[M].上海书店出版社,2013.
⑦ 严昌洪、蒲亨强.中国鼓文化研究[M].南宁:广西教育出版社,1997.

成、发展历史的考察，探讨了其在我国具有的文化内涵，并对细腰鼓的文化脉络进行了综合论述，向我们展示了其在中国发展过程中所具有的不同文化内涵。此书以鼓在礼乐、祭祀、仪仗、民间艺术、风俗习惯等中的功能与作用依次展开讨论，还对少数民族和域外鼓文化作了精要介绍和比较研究。涉及细腰鼓的如第十章第一节“古代的胡鼓”，将燕乐所用胡鼓按形态、置法、奏法进行了分类。

罗艺峰和钟瑜著的《音乐人类学的大视野》[①]一书主要从音乐人类学的角度对华南与马来民族的音乐文化进行了考察与比较研究。其中，在本书第六章“鼓的文化流——关于几件鼓族乐器源流的研究”的第四节“关于细腰鼓的思考”中就有对细腰鼓源流及型制的讨论与划分，为本文写作带来了很大的启发。其他还有不少针对腰鼓的浅层论述，同质化现象严重，对本论文参考作用不大，故略去。

三、研究方法

本论题拟采取的有图像学、音乐史学、文献学和考古学等几种研究方法。很早以来，图像学就与乐器研究相关，大量乐器图像的材料丰富性以及乐器本身所具备的观赏价值说明了图像学的重要性。而本文研究对象是敦煌壁画中的腰鼓图像，就必然要运用到图像学研究方法对壁画中腰鼓图像所反映的音乐信息进行描述、分类与解释，进而了解腰鼓在古代不同时期的形制与演奏特征。

对中国古代音乐史研究方法的运用是本研究的出发点，从技术上要对音乐史料进行搜集、辨别与分析，从中找寻与图像相印证的材料以对照、互证与补充，弥补史学研究的不足。同时，还会运用导向性方法。如横向性研究中，会将腰鼓图像置于当时的经济、政治、思想和文化背景之下进行考察，从而探究其长期存在的历史动因及功能转换的演变规律。纵向性研究中，在分析了壁画中不同时期腰鼓特征之后，从音乐发展的角度对其在历史上演变的规律进行了探讨。逆向考察方法中，则从现今少数民族中的细腰型鼓入手，反推古代腰鼓的形制与演奏特征，并与图像绘制的情况进行比较，从而发现其发展先后存在的共同点与差异。

文章还运用到了文献学研究方法，主要通过对不同时期腰鼓记载的梳理，考证了腰鼓的形制特征、演奏方式与名称等，从而系统的掌握了其在历史上的变化过程及规律，以便更好的把握主题与图像进行呼应。此外，由于腰鼓形制的发展和流变具有周期长、形制多样且变化较多的特征，所以文章还借用了考古学的研究方法，通过多地考古出土同类细腰鼓的分析、比对，进而追溯到了细腰鼓的起源地与流变轨迹，并根据不同时期图像所具有的时代及文化特征进一步将壁画中的腰鼓作了型式的划分，明晰了其在历史上的种类与先后变化的特点。

---

① 罗艺峰、钟瑜.音乐人类学的大视野:华南与马来民族音乐考察及比较研究[M].上海音乐出版社,2002.

第一章 腰鼓与敦煌壁画中的“腰鼓”

第一节 腰鼓之器名考源

一、文献记载中的“腰鼓”器名述

腰鼓，中国古代膜鸣打击乐器。鼓的一种，框多用木、瓦、陶等制成，鼓身两端大，中腰细，多挂在腰间用手掌拍击演奏。历来文献中多有记载。《隋书·乐志》[①]首次提到了这一名称，但是却没有述及具体的造型特征。《旧唐书》则言：“腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腹。”[②]所以可以判断此乐器的鼓框特征为“广首纤腹”。此外，陈旸《乐书·八音》[③]俗部土之属“腰鼓”条和《文献通考》卷一百三十六“乐九·魏鼓”也有提及相关信息。文载：“腰鼓，汉魏用之。……宋萧思话所谓细腰鼓是也。”[④]因此可以判断，萧思话所说的“细腰鼓”指的就是这种“广首纤腹”形制的“腰鼓”。而从“汉魏用之”来看，腰鼓早在汉魏时期就已经开始使用了，但是早期的文献中并没有出现“腰鼓”的名称，相反，具有同样形制特征的“细腰鼓”一名则经常出现。

通过对文献中“细腰鼓”一词检索发现，其最早见于《宋书》。书载：“思话年十许岁，未知书，以博诞游遨为事，好骑屋栋，打细腰鼓，侵暴邻曲，莫不患毒之。”[⑤]文献中主要记载了南朝宋外戚萧思话喜爱演奏细腰鼓所发生的一些事情，而成书稍晚的《荆楚岁时记》中则出现了这种鼓的第二条记录。书载：“村人并击细腰鼓，戴胡头，及作金刚力士以逐疫。”[⑥]可见细腰鼓在当时还被应用在民间的巫术活动中，并且存在着集体击鼓的行为[⑦]。自此之后，这一名称在唐宋时期便较少出现了，文献中更多的是有关“腰鼓”的记载。

经上述分析可知，“细腰鼓”与“腰鼓”之间不仅有着同样的形制，并且有着先后出现的关系。若从字面上看，“细腰”其实就是对“广首纤腹”形制的描述，那么后来出现的“腰鼓”一名则应该就是“细腰鼓”的省略称呼。林谦三在《东亚乐器考》[⑧]中也对此观点发表了看法，他根据宋时译的《楞迦阿跋多罗经》偈文中细腰鼓和腰鼓的用法判断，可能是由于字数限制的原因所以将细腰鼓简写为了腰鼓，并指出也有可能是根据其挂在腰边击打的演奏特点，所以称为腰鼓。此外，他还考证了“细腰鼓”一词的用法，发现其为具有“细腰型”一类膜鸣鼓

① [唐]魏徵等.隋书·音乐志（卷15）[M].北京:中华书局,1973:378-380.
② [后晋]刘昫等.旧唐书(卷29)[M].北京:中华书局,1975:1079.
③ [宋]陈旸.乐书,《四库全书》第211册[M].上海古籍出版社,2003:627+592.
④ [元]马端临.文献通考(卷136)[M].北京:中华书局,1986:1208.
⑤ [梁]沈约.宋书(卷78《列传第三十八》)[M].北京:中华书局,1974:2011.
⑥ [晋]张华等.博物志·外七种[M].上海古籍出版社,2001:161.
⑦ 陆晓彤.细腰鼓器名史源疏证[J].中国音乐,2019(04):95-101.
⑧ [日]林谦三著;钱稻孙译.东亚乐器考[M].上海书店出版社,2013:117-118.

乐器的统称，没有作为专称用于一种乐器名称的例子，而作为一种乐器的名称，最近似的是腰鼓。也就是说，以乐器形制特征来命名的“细腰鼓”在隋代简称为“腰鼓”之后，不仅作为统称使用，还用作专称。

若对“腰鼓”一词使用的时代作进一步考察即可发现，其在唐宋时期的文献中出现的较多，明清以来也有出现，不过在乐器名称的含义上却发生了转变。《大清会典图》载：“腰鼓即花腔鼓，木匡冒革，面径一尺五寸二分，匡高一尺六寸，腰径一尺九寸六分。”[①]从文中的数据来看，这里提到的“腰鼓”腰径要大于面径，特征为“纤首广腹”，这与之前的细腰特征正好相反。对于这种情况的出现，牛龙菲和刘文荣在其研究中均有考察，他们都推断“腰鼓”是大概在明清之际逐渐用于指代“粗腰鼓”了[②]。可见，即使乐器名称相同，其在不同时代所具备的含义也存在着变化。

牛龙菲在《敦煌壁画乐史资料总录与研究》[③]中也对以上这种变化进行了讨论。他认为这种情况并不是突然之间就出现的，而是有着合理的转变依据，并指出“粗腰”形制的鼓在唐代文集中就已经出现了。《忆江南》：“江南鼓，梭肚两头栾。”[④]这首诗中就描述了名为江南鼓的形制特征，其将鼓腰比作织布用的“梭”，“两头栾”则指由鼓腰中部向鼓面两头口径逐渐减小，这其实就是形制为“粗腰”的鼓。但若纵观隋唐之前中国本土流行的鼓即可发现，其特征均为“粗腰”且体型庞大，故不适用于北方游牧民族较为轻便的骑兵和汉魏以来的“卤薄鼓吹”之乐，于是就出现了由人担负演奏的“担鼓”。后来，“担鼓”又借鉴了细腰鼓挂于腰间演奏的方式，因此也被称之为“腰鼓”。可见，细腰鼓最初应是用绳索悬挂在腰间演奏的，而明清之后的“腰鼓”一词则是对粗腰型鼓演奏特征的命名。

关于这类具有细腰特征的腰鼓，在不同时期的历史文献中又有许多相关的记载以及异名同器现象的出现。唐代文献《通典·乐四》：“近代有腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腹。都昙鼓，似腰鼓而小，以槌击之。毛员鼓，似都昙而稍大。正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也。”[⑤]文献在提及腰鼓有木、瓦材质及大小差异的同时，还提到了“都昙鼓”和“毛员鼓”这两个乐器名称，并在三者比较时均用到了“似”一词，可知它们应该和腰鼓一样均为“广首纤腹”形制，而且文中还指出“都昙鼓”比“腰鼓”要小且用槌敲击演奏，“毛员鼓”则稍大一些。此外，从文献的表述方式来看，同为腰鼓的“正鼓”、“和鼓”，其命名应该是根据乐器作一对配合使用来界定的。《乐书·八音》“正铜钹”条：

① 孙书安.中国博物别名大辞典[M].北京出版社,2000:825.
② 牛龙菲.敦煌壁画乐史资料总录与研究[M].敦煌文艺出版社,1991:463.刘文荣.古今同名乐器考(六)——腰鼓[J].乐器,2017(08):31-33.
③ 牛龙菲.敦煌壁画乐史资料总录与研究[M].敦煌文艺出版社,1991:463-478.
④ 周振甫.唐诗宋词元曲全集·全唐诗(第16册)[M].黄山书社,1999:6632.
⑤ [唐]杜佑.通典(卷144)[M].北京:中华书局,1988:3676-3677.

“然有正与和，其大小清浊之辨欤。”[①]这里也有关于“正”、“和”的同类表述，这就表明以上这两种鼓应该确实也是和大小相关的。

宋代文献《乐书》中也有提及以上这些乐器名称。“魏鼓”条载：“昔苻坚破龟兹国，获羯鼓、〈革皆〉鼓、杖鼓，腰鼓，汉魏用之。……唐有正鼓、和鼓之别。后周有三等之制，右击以杖，左拍以手，后世谓之‘杖鼓’‘拍鼓’，亦谓之‘魏鼓’。”[②]除了部分相同的信息外，文献中还指出“腰鼓”在唐代有“正鼓”“和鼓”的区别。到了后周，则出现了“三等之制”，即存在三种大小不同的形制，且演奏方式为右手持杖击奏、左手拍击，故而又有“杖鼓”“拍鼓”的叫法。

关于这种三等之制，《新唐书》中有可以考证的例子。书载：“革有杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓。”[③]其将这几种鼓的名称同时列出，并有数字上二、三的顺序，推测应是对“三等之制”的解释。而对于其中的“第二鼓”，唐代的《羯鼓录》中则有着详细的记载。其言：“捻小碧上，掌下须有朋肯之声，据此乃是汉震第二鼓也。且磉用石末花瓷，固是腰鼓，掌下朋肯声，是以手拍，非羯鼓明矣。（第二鼓者，左以杖，右以手指。）”[④]从文中就可以看出，以鲁山花瓷制作的“汉震第二鼓”也是腰鼓之一，但在演奏方式上却正好与《乐书》中的记录相反。

《梦溪笔谈》中也有对“杖鼓”和“汉震第二鼓”的相关论述。文载：“唐之杖鼓，本谓之‘两杖鼓’，两头皆用杖。今之杖鼓，一头以手拊之，则唐之‘汉震第二鼓’也。”[⑤]文中提到宋代的“杖鼓”其实是唐代的“汉震第二鼓”，且说明其演奏方式为一侧用手拍，那么结合前面所述，杖鼓的演奏方式应该是一手用杖击、另一手拍击。另外，文献还将唐宋两个时期的“杖鼓”作了对比，并指出了唐代的杖鼓本来是被称作双手持杖击奏的“两杖鼓”的。

对于上述文献记载中的“两杖鼓”，《通典·乐四》中也有提及。其言：“正如漆桶，两头俱击，以出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。”[⑥]文中又将“羯鼓”和“两杖鼓”联系了起来。因此，赵为民在《宋代杖鼓》[⑦]一文中便根据此记载错误的将唐代的“杖鼓”看作是“羯鼓”的别名之一，并认为唐、宋时期的“杖鼓”不是同一种乐器。但彭东焕和王映珏在《唐宋羯鼓、腰鼓考辨》[⑧]一文中则指出，文献中将唐宋时期的“杖鼓”并举，并且在说明其差异时仅提到了单杖或双杖的

① [宋]陈旸.乐书,《四库全书》第211册[M].上海古籍出版社,2003:542.
② [宋]陈旸.乐书,《四库全书》第211册[M].上海古籍出版社,2003:561.
③ [宋]欧阳修.新唐书[M].北京:中华书局,1975:473.
④ [唐]南卓.羯鼓录[M].北京:古文学出版社,1957:6.
⑤ [宋]沈括.梦溪笔谈[M].上海古籍出版社,2013:43.
⑥ [唐]杜佑.通典(卷144)[M].北京:中华书局,1988:3677.
⑦ 赵为民.宋代杖鼓[J].中国音乐,1991(01):66.
⑧ 彭东焕、王映珏.唐宋羯鼓、腰鼓考辨[J].中华文化论坛,2012,6(06):85-89.

区别，这就说明唐宋的“杖鼓”在形制上应该是一致的。此外，《乐府杂录》中也恰恰出现了“两杖鼓”一名。文载：“乐有笛、拍板、答鼓，即腰鼓也，两杖鼓。”[①]可以判断，这里出现的“两杖鼓”的确就是在指腰鼓，所以这也进一步证实了“两杖鼓”不仅用作“羯鼓”的别称，还用于指代唐时期以双杖演奏的“杖鼓”。

若对“杖鼓”名称进一步考察即可发现，其虽然在唐代就已经存在了，然而唐五代之前的文献中却没有出现过此名称。相反，此后的宋代文献中则多有出现。对此，林谦三在《东亚乐器考》[②]中表示，由于到了宋代，这些“广首纤腹”形制的鼓乐器似乎都开始用杖击奏了，故而“杖鼓”逐渐替代了“腰鼓”。如《梦溪笔谈》载：“陵州盐井深五百余尺皆石也，上下甚宽广，独中间稍狭，谓之杖鼓腰。”[③]当然，同种形制乐器名称的转变也从侧面反映出，这里或许确实存在演奏方式上的差异。如果说后来的细腰型鼓是因为用杖击奏而统称为“杖鼓”，那么之前的“腰鼓”可能更多是用手拍击来演奏的。

宋代之后，“杖鼓”则被长期保留在宫廷音乐里，元代的“杖鼓”也大多延续宋代的形制。《元史》载：“杖鼓，制以木为匡，细腰，以皮冒之，上施五彩缀带，右击以杖，左拍以手。”[④]可以看到，这时的“杖鼓”是使用木材制作而成的，演奏上也保留了原来单杖单手的奏法。明清时期，由于剧种更替的缘故，“杖鼓”逐渐减少了，但宫廷中却十分奢华。《明会典》载：“杖鼓三十六个，每个二面，其下铁圈口二。一面冒以犊皮，径一尺二寸五分；一面冒以山羊皮，径一尺三寸。冒缝，用红皮掩钱。细腰，木匡，广一尺七寸九分。黑漆戗金枝叶宝相花文。……”[⑤]可知，明代的“杖鼓”鼓框同样为木制“细腰”，应为继承元代而来。此外，这里的“杖鼓”记载有固定的尺寸，鼓面材质分别为犊皮和山羊皮，并被蒙置在大小不同的铁圈之上。从整体来看，明代的“杖鼓”十分精美，极具观赏价值。

《律吕正义》载：“杖鼓上下二面，木匡细腰，以红漆竹片击之。其制始于汉魏，今有大小二种。小杖鼓，元史谓之扎鼓，左手持而右手击之。盖后周杖鼓有三等之遗制。”[⑥]可知，到了清代的“杖鼓”与元明时期没有太大差异，大概也是承袭明制的。不过这里提到了可能是后周三等之制所遗留的大小二种的差异，并指出“小杖鼓”在元史中称为“扎鼓”，以左手持鼓腰、右手敲击演奏。清代

① [唐]段安节.乐府杂录[M].上海古籍出版社,1958:24-25.
② [日]林谦三著;钱稻孙译.东亚乐器考[M].上海书店出版社,2013:123.
③ [宋]沈括著、胡道静校注.新校正梦溪笔谈[M].北京:中华书局,1957:59+140.
④ [明]宋濂撰.元史[M].北京:中华书局,1976:1773.
⑤ [明]徐溥撰、李东阳重修.明会典(卷148“大乐制度”)，文渊阁《四库全书》第618册[M].台湾商务印书馆,1984:473.
⑥ [清]康熙、乾隆敕传.律吕正义[M].上海:商务印书馆,1936:4565.

之后，“杖鼓”则主要转向我国少数民族地区及东亚朝鲜日本一带继续发展了。因此，既然知道了宋代之后多用“杖鼓”来替代“腰鼓”指代细腰鼓，那么明清之后“腰鼓”含义发生了巨变也无可厚非了。

综上，“广首纤腹”形制的“腰鼓”在汉魏时期就已经出现了，最初被命名为“细腰鼓”，用于指代具有同类形制特征的鼓乐器。到了隋唐时期则开始用其省称“腰鼓”一词指代，并作为具体一种乐器的专称使用。这种细腰型的鼓在历史发展过程中不断变化，又因形制、演奏及应用的不同在文献中出现了很多其他的称谓。根据具体文献记载我们得知，唐代的“腰鼓”存在“正鼓”“和鼓”两个大小配对使用的情况，且与其形制相似的“都昙鼓”与“毛员鼓”也存在大小的区分，并且“都昙鼓”用杖演奏。此外，唐代还存在“单杖击之”的“汉震第二鼓”及“双杖击之”的“两杖鼓”，他们均为细腰型鼓。而宋代之后，由于演奏方式的变化，细腰鼓多用“杖鼓”指代，并且出现了三种不同大小的鼓制。元明清则多延续宋代“杖鼓”的形制及单杖演奏的方式，不过却发展出了一种左手持鼓腰、右手敲击的小型“扎鼓”。明代之后，这种具有细腰含义的“腰鼓”名称就基本上消失了。

二、腰鼓史源说

有关“腰鼓”即“细腰鼓”的起源，学界有着不同的说法，大致分为两派：一派主张“印度起源说”，以林谦三、周菁葆等为代表，认为其来源于印度，并经由西域或直接传入中原。另一派主张“本土说”，以牛龙菲、伍国栋等为代表，认为其在中国古代已有制造，是本土既有的乐器。这两派的具体观点如下：

（一）印度起源说

有关印度起源说的代表人物是林谦三和周菁葆。

林谦三在《东亚乐器考》[①]中谈及了“细腰鼓”的起源，他对出现的文献记载进行了考察发现，尽管文献中提到了“汉魏用之”，表示在汉代细腰鼓就存在了，但是中国目前却没有这一时期的考古实物出土。然而，周菁葆则在丝路沿线发现了许多类似的乐器。其中，早在公元前 1 世纪印度就有称为“达马鲁”的细腰鼓了，《乐舞论》中还将其记载为“帕那瓦”或“阿林亚”[②]。随后，在印度的雕塑、绘画中也多有这类乐器足迹的出现。因此，林谦三和周菁葆一致认为，细腰鼓的起源地应在印度。

如果此说法成立，那么敦煌壁画中的腰鼓图像应该也是受印度影响而绘制的。于是，周菁葆和李艳慧又对印度细腰鼓的传播路径及传播方式进行了考察。李艳

① [日]林谦三著;钱稻孙译.东亚乐器考[M].上海书店出版社,2013:116.
② 周菁葆.丝绸之路上的细腰鼓[J].艺术百家,2014,30(04):157-165.

慧在《唐代鲁山花瓷腰鼓之研究》[①]一文中指出，印度是佛教的发源地，早在汉代佛教就通过丝绸之路传到中国了，与此而来的还有佛教的音乐舞蹈等艺术形式。而西域又是丝路沿线一个十分重要的地区，它与印度相邻，并且这里的民族也十分擅长乐舞，所以大部分印度音乐都是先到达了西域并与其本土乐舞“龟兹乐”融合之后才间接传入中国的。

周菁葆随之也对西域地区的石窟壁画进行了考察，确实找到了很多具有同样形制特征的细腰鼓（如图 1-1、1-2、1-3）。它们不仅在形制上与印度出现的细腰鼓类似，而且在绘制年代上要明显晚于印度，可见这里的细腰鼓很有可能就是由印度传来的。对此，金文达在《对古代中印音乐交流中的某些问题的再讨论》[②]一文中也通过对龟兹伎乐艺术风格的进一步对比与考察，说明了其为印度音乐文化的延续，从而证实了西域的细腰鼓是由印度传来的史实。

（左）图 1-1 克孜尔第 104 窟击鼓因缘图 公元 6 世纪
（中）图 1-2 克孜尔第 224 窟击鼓因缘图 公元 7 世纪
（右）图 1-3 克孜尔第 101 窟击鼓因缘图 公元 8 世纪

周菁葆认为，类似“都昙鼓”和“毛员鼓”的乐器在西域的石窟中是有存在的。其根据岸边成雄中对“毛员鼓”语源判定的结果及《旧唐书》中对这二者“今亡”的相关记载推断，这两种乐器应不是印度所固有的。此外，周菁葆在德国出版的相关图册中也没有找到它们，而《旧唐书》则说其为西域的“胡乐”并指出羯人“石遵好之”，因此她猜测这两种乐器或许是龟兹人在印度细腰鼓传入西域之后又一进步改进所产生的。

北凉至元明时期，周菁葆又在中原的石窟寺及墓葬等遗址中发现了大量的细腰鼓图像及考古遗存。例如北周时期麦积山石窟第 26 窟中的腰鼓（见图 1-4）、初唐时期武昌何家垅墓出土的细腰鼓俑（见图 1-5）以及公元 9-10 世纪的王建墓石刻中的细腰鼓（见图 1-6）等，这些乐伎或站立或席地而坐，均将腰鼓置于腰间

① 李艳慧.唐代鲁山花瓷腰鼓之研究[J].中华文化论坛,2018(07):127-136.
② 金文达.对古代中印音乐交流中的某些问题的再讨论[J].中央音乐学院学报,1992(3):58-62.

及腹部的位置，双手拍击或持杖敲击演奏，乐伎头向一侧倾斜，似乎是在听其他乐器的演奏从而进行伴奏。其中，乐伎所使用的腰鼓形制则均为“广首纤腹”。

（左）图 1-4 麦积山第 26 窟中的腰鼓 北周时期

（中）图 1-5 武昌何家垅 188 号墓出土的细腰鼓俑 初唐时期

（右）图 1-6 王建墓石刻中的毛员鼓 公元 9-10 世纪

由于本文论域中的敦煌石窟所在地就是佛教传入我国最先到达的地方，其石窟的性质也是以佛教为主题的，所以壁画中也有十分丰富的腰鼓图像。而通过对比这些图像发现，它们又与印度及西域地区的细腰鼓是极为相似的，最早出现在敦煌石窟北凉壁画中的腰鼓图像时间节点也符合乐器传播发展的规律，可见中国的细腰鼓应该也是由印度传来的。

除了考古实证之外，文献中也详细记录了胡乐及细腰鼓传入我国的时间。《隋书》云：“天竺（乐）者，起自张重华据有凉州，重四译来贡南伎，天竺即其乐焉。”[①]可知，早在张重华占据凉州大约公元 346 年时，印度的“天竺乐”就开始传入我国了，随之传来的乐器就有细腰鼓，而大约在公元 384 年吕光消灭龟兹之后，西域的龟兹乐也自然被带进了我国。因此，印度音乐及细腰鼓不仅可以直接被传播到我国河西地区，还可以经由西域音乐间接地进入我国中原，这也进一步证实了印度起源说的观点。

（二）本土说

有关本土说（青海甘肃起源说）的代表人物是牛龙菲和武国栋。

牛龙菲[②]认为，中国的细腰鼓很早就已经存在了，若从文献记载来看，谢承《后汉书·东夷列传》中就描述了一种具有原始宗教巫术色彩的“腊鼓”。书载：“三韩俗以腊日家家祭祀，俗云：腊鼓鸣，春草生也。”[③]《荆楚岁时记》也进一步提到：“十二月八日为腊日，谚云：腊鼓鸣，春草生。村人并击细腰鼓，戴胡头，及作金刚力士以逐疫。”[④]可见，在我国汉魏时期就有腊日祭祀击奏“腊鼓”的传统了，并且这种“腊鼓”就是指细腰鼓。此外他还指出，现今朝鲜族、瑶族以“长

① [唐]魏徵等.隋书·音乐志(卷 15)[M].北京:中华书局,1973:379.
② 牛龙菲.敦煌壁画乐史资料总录与研究[M].敦煌文艺出版社,1991:457.
③ [宋]李昉.太平御览(卷 33)[M].北京:中华书局,2000:156.
④ [晋]张华等.博物志·外七种[M].上海古籍出版社,2001:161.

鼓”命名的细腰鼓，也许正是《后汉书·东夷列传》所载之“三韩”所用“腊鼓”的遗存。

伍国栋在《长鼓研究——兼论细腰鼓之起源》[①]中对于上述牛龙菲的观点有过详细的考述。他根据学界研究考察发现，源于古代盘瓠部落“武陵蛮”和“五溪蛮”的瑶族，其居住地就在今天的荆楚之地。因此不论是从共同的历史来源还是生活地域的一致性来看，盘瓠部落都与楚族的传统文化之间有着紧密的关系。所以汉魏以来荆楚的习俗也随着盘瓠部落传统文化的不断继承而发展成了如今能够看到的瑶族长鼓乐舞文化，同时也展现了汉魏荆楚文化的历史面貌。

伍国栋指出，今日的瑶族长鼓乐舞其实就是承袭于《荆楚岁时记》所记载魏晋时期荆楚之地的这种腊日祭祀活动。在活动中，主祭者需要戴上胡公头，并装扮成佛教中的护法神来演奏细腰鼓，这种形式或许就是源于古代的傩舞。而在宋《大傩图》中就描绘了傩舞祭祀的场面，如图 1-7。可以看到，其中的傩舞者也是头戴面具，并且手中持有细腰鼓，进一步证实了细腰鼓用于古代傩舞的猜测。关于使用细腰鼓祭祀的古代傩舞传统，伍国栋认为至少可以追溯到盛行“击土鼓”以乐百神的周秦时代。周秦时代通常把“岁末”称为“腊”，因此岁末祭祀百神的那天也就是“腊日”，而腊日前一天祭神所敲的鼓就是“腊鼓”。由于这种鼓的鼓框在当时多用瓦或陶制成，所以也有称其为“土鼓”的。

图 1-7 宋《大傩图》（局部）（莫恭怡摹绘）

提到“土鼓”，就能想到 1980 年考古界在青海民和县阳山遗址出土的相关喇叭形陶器（如图 1-8 左）。《青海民和县阳山墓地发掘简报》[②]对其中出土的相关情况进行了介绍，并推测它可能是作为一种原始的鼓而存在。赵志和在《首次发现的我国原始社会的土鼓》[③]一文中也通过多方考证，从而证实了这三件彩陶器是目前我国发现最早的土鼓，可以追溯到公元前 2410-2450 年。之后，在甘肃永登河

① 伍国栋. 长鼓研究——兼论细腰鼓之起源[J]. 中国音乐学, 1987(04):27-41.
② 彭云、马兰. 青海民和县阳山墓地发掘简报[J]. 考古, 1984(5):388-395.
③ 赵志和. 首次发现的我国原始社会的土鼓[J]. 乐器, 1988(02):4-6+42.

桥乐山村也出土了类似的陶器（如图 1-8 右）。牛龙菲[①]先生通过实地考察，发现这些陶器两端不对称，其中大的一端为喇叭状，口沿处有一排小乳钉，可能是用于固定鼓皮的；呈广腹罐状的另一端则较小，且没有乳钉，可能并未蒙置鼓皮，而且陶器中部还为细腰筒状。因此综合来看，这些陶器很有可能就是类似于细腰鼓的乐器，而后续的报道也证实了这些陶器就是单面蒙皮演奏的“陶鼓”。由此看来，“广首纤腹”的细腰鼓早在原始社会（新石器时代）就已经存在了，故而牛龙菲、伍国栋等学者认为细腰鼓的起源地在中国。

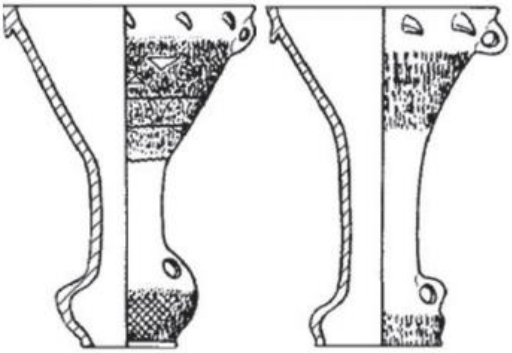


图 1-8 （左）甘肃永登乐山坪出土陶鼓
（右）青海民和阳山出土陶鼓

综合上述两类说法即可以发现，细腰型鼓在历史上确实存在着多地区起源的情况。其中，印度细腰鼓通常体型较小，且左右鼓框是对称的。中国史前时期出现的细腰陶鼓则体型庞大，在鼓框上呈现为左右不等的单面鼓。而壁画中所绘制的腰鼓图像绝大部分为印度、西域这种对称的双面腰鼓类型，因此笔者认为敦煌壁画中的“腰鼓”应起源于印度，并且是随着佛教的传播，大概在汉魏时期经由西域或直接进入我国的，之后便不断与我国早期的细腰陶鼓进行融合，逐渐演变成了后世各民族多种形式的双面细腰鼓。

第二节 敦煌壁画中“腰鼓”之名实

一、敦煌壁画中“腰鼓”图像的认定

通过对敦煌壁画中乐器的考察可以发现，这类具有“广首纤腹”形制的鼓十分多见，北凉至西夏的壁画中均有出现。若从其形制特征及出现的时间来讲，这些图像完全符合文献中对“细腰鼓”及“腰鼓”的描述。因此，敦煌壁画中的这类“广首纤腹”形制的鼓乐器就是腰鼓图像。

目前壁画中腰鼓图像的具体定名主要是参照郑汝中的敦煌壁画乐器分类标准

① 牛龙菲.敦煌壁画乐史资料总录与研究[M].敦煌文艺出版社,1991:458.

进行的（如表 1-1）。在此分类表中，郑汝中将壁画中的乐器按照演奏方式划分为吹奏、弹拉和打击乐器三种，并作为一级分类。二级分类中的打击乐器类又借鉴了霍恩博司特尔-萨克斯乐器分类法（Hornbostel-Sachs，简称 H-S 分类法）第一层次“体鸣、膜鸣、弦鸣、气鸣”的分类方法，将其分为体鸣类和膜鸣类。在三级分类中膜鸣类又被按照鼓框特征划分为了蜂腰型、直筒型和扁框型三种。其中，本文研究对象即被定位“蜂腰型”一类中，指的就是具有“广首纤腹”形制的膜鸣打击鼓乐器。那么我们从图中的分类就可以看到，郑汝中将壁画中的“蜂腰型”膜鸣打击乐器划分为了三种，分别为腰鼓、毛员鼓和都昙鼓。

表 1-1[①] 敦煌壁画乐器分类表

敦煌壁画乐器分类表
- 吹奏乐器
  - 横管类——横笛①凤笛②异形笛③
  - 竖管类——竖笛④
  - 哨管类——筚篥⑤
  - 编管类——排箫⑥
  - 簧管类——笙⑦
  - 胴腔类——角⑧画角⑨铜角⑩贝⑪埙⑫
- 弹拉乐器
  - 弹弦类
    - 颈箱型——琵琶⑬五弦⑭葫芦琴⑮阮⑯弯颈琴⑰
    - 板箱型——琴⑱筝⑲
    - 框箱型——箜篌⑳凤首箜篌㉑
  - 拉弦类——胡琴㉒
- 打击乐器
  - 膜鸣类
    - 蜂腰型——腰鼓㉓毛员鼓㉔都昙鼓㉕
    - 直胴型——答腊鼓㉖羯鼓㉗节鼓㉘檐鼓㉙齐鼓㉚鼗鼓㉛鸡娄鼓㉜大鼓㉝军鼓㉞
    - 扁框型——手鼓㉟扁鼓㊱
  - 体鸣类——方响㊲铙㊳钹㊴拍板㊵钟㊶锣㊷串铃㊸金刚铃㊹

根据前文中对这三种乐器的分析可知，仅凭文献记载的部分文字信息来确定腰鼓图像是否为“都昙鼓”和“毛员鼓”是极为困难的。例如图 1-9，其中右侧第一排第一身乐伎将细腰型鼓置于脚腕上，双手持杖击奏。对于此乐器图像，学界多根据演奏方式判定为“都昙鼓”，但是仔细观察就可以发现，其比同乐队的其他腰鼓要大，这显然与记载不符。此外，《旧唐书》还额外注明了“毛员鼓、都

① 郑汝中.敦煌壁画乐舞研究[M].兰州:甘肃教育出版社,2002:93.

昙鼓今亡”[①]，也就是说，这两个名称在唐代已经不存在了。而我们前面已经证实了细腰型鼓是长期存在于历史中的，所以此处很有可能是在乐器演变的过程中，这两个乐器名称被其他名称代替了而已。因此，结合上述分析，若再将唐代之后的腰鼓图像命名为“都昙鼓”和“毛员鼓”恐怕就不是那么合适了。

图 1-9 初唐 第 220 窟 北壁《东方药师经变》中的乐队

综上，郑汝中对腰鼓图像的分类虽然有一定的历史根据，但是在具体的图像对应上却无法自圆其说，因此很难进一步对图像进行定名，那这样的话壁画中是不是还存在除了这三种鼓之外的其他名称呢？前文笔者在对文献进行梳理时已经指出许多具有同样形制特征的细腰鼓器名，若其在记载中所反映的信息能够与壁画中的图像所对应，那么壁画中的腰鼓图像定名就不仅仅只限于郑汝中所提到的三种了。此外，对于壁画中绝大多数采用手拍演奏的腰鼓图像，若在具体名称无法判定时，则可以统一命名为“腰鼓”。

二、敦煌壁画中的“腰鼓”

既然壁画中的这类细腰型鼓符合历史记载中“腰鼓”的特征，那么这些绘制的鼓是否能够反映历史中腰鼓的真实情况？通过上述文献中得出的信息来对这类腰鼓图像对照就可以发现，虽然从壁画中无法直接判断出鼓框的材质，但细腰型鼓确实存在大小的差异。例如以下三幅唐代乐队图片，这里的细腰型鼓似乎大小

① [后晋]刘昫等.旧唐书(卷29)[M].北京:中华书局,1975:1070.

都不太一样，且存在两个或三个为一组的搭配使用方式。若从演奏方式来看，图1-10和图1-11中上部的细腰型鼓均以双杖演奏，这也是与历史记载中出现的“两杖鼓”信息是相符的。不过，除了壁画中部分杖击演奏的细腰型鼓外，大部分都是以双手拍击的形式来演奏的，尤其是唐代之前的图像，可以说几乎全部为手拍，这也进一步证实了前文中对腰鼓演奏方式的猜测。

（左）图 1-9 中唐 第154窟 北壁东侧《报恩经变》中的乐队

（中）图 1-10 中唐 第358窟 北壁西侧《药师经变》中的乐队

（右）图 1-11 盛唐 第148窟 东壁门南《观无量寿经变》中的乐队

图1-11下部及图1-12左上部的细腰型鼓均为一手持杖击奏、另一手拍击演奏，这种情况在唐代是存在的，具体则可以链接到“汉震第二鼓”的记载。从上文中我们已经知道此乐器材质为“鲁山花瓷”，而考古出土中又有与其相对应的“鲁山花瓷腰鼓”实物，如图1-13。对此，李艳慧等学者在其文章中也均已证实这些就是《羯鼓录》中所提到的“汉震第二鼓”[①]。那么，我们其实就可以将这些考古实物和图像来进行一个对比。

图 1-12 故宫博物院藏花瓷腰鼓

从形制上看，图1-11和1-12中以单杖演奏的细腰鼓鼓框与花瓷腰鼓实物极为相似。在体型上，可以判断出壁画中的腰鼓相对较大，这也与花瓷腰鼓的大小相符。在出现的时间上，学界已经判断这些花瓷腰鼓应于唐代中期开始生产，兴

① 李艳慧.唐代鲁山花瓷腰鼓之研究[J].中华文化论坛,2018(07):127-136.

盛于唐宋时期，而壁画中单杖演奏的细腰鼓也确实是在盛唐之后才开始出现的。另外，如果再结合宋代“杖鼓”演奏方式的记载及明代的杖鼓图（图 1-14）来进行对照的话，也可以发现其与壁画绘制的情况是相符的。因此，笔者有足够理由可以推断唐代壁画中单杖演奏的细腰型鼓名称就是“汉震第二鼓”。

图 1-13 《明会典·大乐制度》杖鼓

对于唐代之后敦煌壁画中的细腰型鼓图像来说，似乎和文献的记载不太一致。从演奏上来看，唐代之后的图像几乎全部为双手拍击鼓面，这与文献所说的后周“三等鼓制”及“杖鼓”的持杖演奏方式是完全不同的，而且壁画中宋代之后的细腰型鼓图像几乎也已经消失了。所以对这种情况出现的合理解释就是，唐代之后壁画中所绘制的细腰型鼓仍然是“腰鼓”而非“杖鼓”，由于宋代以杖演奏方式的兴起，故而“杖鼓”逐渐替代了“腰鼓”成为了主流。

综上，经过文献与图像的比对分析可以判断出，壁画中绘制的这类细腰特征的腰鼓应是真实存在的，并与历史发展相同步，其不但证实了文献中的记载，还反映了以双手拍击为主的腰鼓发展演变过程。此外，这些图像可能还展现了唐代以杖演奏为特征的“两杖鼓”与“汉震第二鼓”的真实面貌。

本章小结

“腰鼓”一词最早出现在隋唐时期的文献中，用于指代具有“广首纤腹”形制的鼓，《宋书》等隋唐之前的文献中则依据乐器的形制特征将这类鼓统称为“细腰鼓”。到了隋唐时期，“细腰鼓”便被其省称“腰鼓”一词所取代，除了统称之外还用作专称指代具体的乐器。之后，历代文献中就多有记载这类特征的乐器，且随着时代的发展又因形制、演奏方式及应用的不同出现了各种各样的器名。宋代起，由于腰鼓多用杖击演奏而被“杖鼓”所代替，而大约在明清之际，“腰鼓”一词的含义则转变为专指挂于腰间演奏的“粗腰鼓”了。关于这类细腰鼓的历史

起源，通过考古出土实物的梳理及文献记载的对比，目前已经证实了其有着多地区起源的可能性，但从敦煌壁画中的腰鼓图像所具有的双面等腰特征来看的话，则可以判定其起源于印度。随着丝路的开辟及佛教的传播，大约在汉魏期间，印度的音乐及包括细腰鼓在内的部分乐器也直接或间接经由西域传入了我国中原地区，并与我国本土的细腰“陶鼓”不断融合，逐渐发展成为了现如今各式各样的双面细腰鼓。

从敦煌壁画中这类细腰型鼓的形制特征及出现的时间来看，其符合历史上对于“腰鼓”及“细腰鼓”的记载，所以这类“广首纤腹”形制的鼓就是腰鼓图像。对此，郑汝中也进一步对其名称进行了界定，认为它们为“腰鼓”、“都昙鼓”和“毛员鼓”。但是在具体图像的定名上却往往由于记载信息的局限而无法进行完整的对照，再加上历史上出现的这类同器异名现象，所以笔者认为或许存在除了这三种之外的其它名称。而对于壁画中以双手拍击演奏的腰鼓图像来说，如果具体名称无法判定，则统一称为“腰鼓”。通过进一步将北凉至西夏时期壁画中这类细腰型鼓和同时期文献中对“腰鼓”及同类型乐器描述的相关具体信息来进行对应的话，也完全可以证实文献的记载。因此，敦煌壁画中的腰鼓图像是真实存在的，并且与历史发展相同步，不仅反映了以双手拍击演奏的腰鼓发展演变的过程，还可能展现了唐代用杖演奏的“两杖鼓”和“汉震第二鼓”的真实面貌。

第二章 敦煌壁画中的腰鼓图像

第一节 腰鼓图像出现洞窟及位置的梳理

一、腰鼓图像的统计

目前，学界关于敦煌壁画中音乐图像统计工作做得最完备的就是牛龙菲。他在《敦煌壁画乐史资料总录与研究》[①]一书中采用表格的形式按照时代、洞窟编号的顺序将涉及音乐洞窟中的音乐图像位置、资料主题、内容、特征、乐器类型及画册索引等信息进行了全方位的梳理，还对其中的乐器资料分时期、分洞窟进行了统计。另外，郑汝中和庄壮两位学者也进行了同样的统计。其中，郑汝中[②]将壁画中有关音乐的信息整理了四组表格，分别对音乐洞窟、经变画中的音乐情况、乐伎分类和乐器进行了统计。但表格中的信息较为简洁，仅仅只是分时期梳理了音乐洞窟的窟号和乐器出现的时期及数量，我们无法看到有关腰鼓图像的具体信息。而庄壮[③]的研究则采用了文字的方式对“历代洞窟伎乐盛况”进行了描述，不过大多也只是对音乐洞窟、图像位置、乐器及乐舞类型进行了简单的梳理。尤其是在列举乐器时，只举出其中的几件乐器，然后以“等”字结尾，因此我们无法判断腰鼓出现在洞窟的具体情况。

综上所述，从数据完整性的角度来分析，最值得笔者借鉴就是牛龙菲的相关统计成果。但是，通过进一步对比三人对音乐洞窟及腰鼓图像的统计可以发现，他们给出的数据均不相同，尤其是在腰鼓图像数量的统计上，牛龙菲认为共存在226件，而郑汝中统计却存在323件。这种差异情况的产生其实与不同学者掌握的图册资料、乐器分辨的标准、壁画脱落等现实客观因素有着较大的关系。因此，笔者认为壁画中腰鼓图像的数量其实没有一个统一的标准，能做的就是在目前掌握数据的基础上尽量收集到更加全面的图像。

鉴于以上存在的客观情况，笔者的做法是，先借鉴牛龙菲著作中与腰鼓相关的信息，将其摘录出来制成表格作为进一步考证的基础。然后在此基础之上对比郑汝中及庄壮成果中的音乐洞窟及腰鼓统计信息进行校正与补充，从而得到一份更为全面的腰鼓图像统计表。此表格中包含了牛龙菲图表中有关腰鼓的信息数据、庄壮文中有关腰鼓描述的洞窟信息数据，以及三人没有明确指出未出现腰鼓图像的音乐洞窟统计数据。随后，笔者搜集了一些展现莫高窟壁画的图集，并在这些图像资料的基础上，通过对照之前图表中的数据，进一步对腰鼓图像的洞窟分布、

① 牛龙菲.敦煌壁画乐史资料总录与研究[M].敦煌文艺出版社,1991.
② 郑汝中.敦煌壁画乐舞研究[M].兰州：甘肃教育出版社,2002:212-220.
③ 庄壮.敦煌石窟音乐[M].兰州：甘肃人民出版社,1984:67-108.

位置、数量等信息进行了考证，最后得出一份相对准确的“敦煌壁画中的腰鼓图像统计表”（见附录一）。需要说明的是，此表中绝大部分的数据是来自牛龙菲的统计结果，其中部分错误的数据笔者已经通过对照图册进行了修正，还有部分图册中出现的而牛龙菲未统计的腰鼓图像，笔者也已经补充在了表格中。

二、腰鼓图像出现的洞窟分布

根据“附录一”中腰鼓的梳理，笔者将其洞窟分布情况制成图表 2-1。其中，“年代”栏为图像绘制年代、“窟号”前的时期为洞窟开凿年代、洞窟数量单位为“个”（括号中的是包括洞窟重复出现的数量）、图像及收集数量单位为“幅”。

表 2-2[①] 敦煌壁画中的腰鼓图像所在洞窟分布表

年代	窟　号	洞窟数量	图像数量	收集数量
北凉	北凉第 272 窟	1	1	1
北魏	北魏第 248、251、254、257、260、431、435 窟	7	19	14
西魏	西魏第 249、285、288 窟	3	11	11
北周	北周第 290、296、299、428、430、438、442、461 窟	8	14	11
隋	隋代第 56、302、379、380、390、394、396、398、402、404、420、427 窟	12	13	5
初唐	初唐第 71、205、220、321、329、331、334、335、338、340、341、372、375 窟；北魏第 431 窟（重复）	13（14）	36	30
盛唐	盛唐第 23、45、66、103、116、124、148、164、172、194、208、215、217、218、225 窟	15	42	35
中唐	中唐第 7、112、134、154、158、159、197、201、231、236、237、240、258、358、360、361、365、369、449 窟；盛唐第 44、91、117、126、129、180、188、199 窟；初唐第 202、386 窟	29	61	27
晚唐	晚唐第 9、12、14、18、19、85、107、128、138、147、156、161、192、196、227、337 窟	16	44	34
五代	五代第 4、5、6、22、61、98、100、108、146 窟；盛唐第 384 窟；隋代第 390 窟（重复）	10（11）	39	31
宋	宋代第 55、454 窟	2	3	2
西夏	西夏第 354 窟；隋代第 307、400 窟；盛唐第 130 窟	4	5	2
总　计		120（122）	288	203

① 此表格为笔者绘制而成。

经调查考证研究，涉及腰鼓图像的洞窟有 120 个，腰鼓图像总计 288 幅，笔者共收集到 203 幅图像。通过对敦煌壁画中腰鼓图像绘制情况的梳理可以发现，腰鼓最早出现在北凉时期的洞窟中，此后各代洞窟则均绘制腰鼓图像，最晚到西夏仍有存在。但是郑汝中却认为腰鼓图像一直延续到元代，只不过根据笔者的统计结果，并未收集到相关图像，所以未将元代纳入统计数据之中。

由于上述表格中的时代排序是按照腰鼓图像绘制朝代的发展顺序排列的，并非所在洞窟开凿年代排列，因此出现了很多开凿年代与绘制年代不一致的情况。尤其在中唐、五代、西夏时期，洞窟的开凿已经有了一定的规模，重新建造新的洞窟受限，故而很多壁画都是在原有洞窟的基础上绘制或修缮而成的，所以会有洞窟重复情况的产生。

从上表所反映的数据来看，莫高窟早期洞窟中腰鼓图像绘制的数量适中，而洞窟分布较少，反映了细腰鼓刚刚传入中原的实际情况。隋唐时期，随着胡乐的兴盛，腰鼓的绘制也相应进入了一个相对繁盛的时期，数量大幅增加。同时，大量新洞窟的开建也使得腰鼓的洞窟分布情况有所增多。莫高窟晚期，腰鼓图像绘制的数量开始呈现出下降的趋势，五代时期还相对较多，但到了宋、西夏时期几乎就没有了，仅能看到零星的几幅质量不高的残画，这其实与历史上宋代之后“腰鼓”逐渐被“杖鼓”所替代的史实是相一致的。晚期洞窟新建的情况也很少，多为在之前的基础上继续绘制而成。此外，北魏的第 431 窟和隋代的第 390 窟分别又在初唐及五代时期绘制的壁画中出现了腰鼓图像，故此二窟在不同时代的壁画中重复出现了两次，较为特殊。

三、腰鼓图像绘制的具体位置

通过观察“敦煌壁画中的腰鼓图像统计表”发现，腰鼓图像绘制的位置在不同时期有着不同的特点，其分布与所在洞窟的形制及壁画绘制的内容布局有着较大的关系。其中，敦煌石窟形制变化大致有三个阶段：第一阶段是从北凉时期的“纵长方形盝顶形窟”向着北魏及西魏的主要窟形“中心塔柱窟”转变的阶段，第二阶段是“中心塔柱窟”向着北周、隋唐时期的主要窟形“覆斗顶形窟”转变的阶段，第三阶段是“覆斗顶形窟”向着五代、宋时期的主要窟形背屏式的“殿堂窟”转变的阶段。[①]在以上三个阶段的转变过程中，壁画绘制的内容和布局随之也呈现出了不同的特点，故而腰鼓图像也就先后被绘制在了以下几个位置中：

（一）四壁上部、四壁下部

莫高窟早期壁画的布局大体呈现为三段式，上层绕窟一周专门绘制音乐图像，中间绘制大量的千佛、佛说法的画面及故事画等，最下层则有一些护法神形象，

① 段文杰主编.中国敦煌壁画全集 2[M].天津人民美术出版社,2002:3.

部分在奏乐、舞蹈，而在这些音乐图像中就有腰鼓的存在。因此，北魏、西魏时期洞窟中的腰鼓图像多出现在四壁上部和四壁下部（由药叉演奏），如图 2-1。

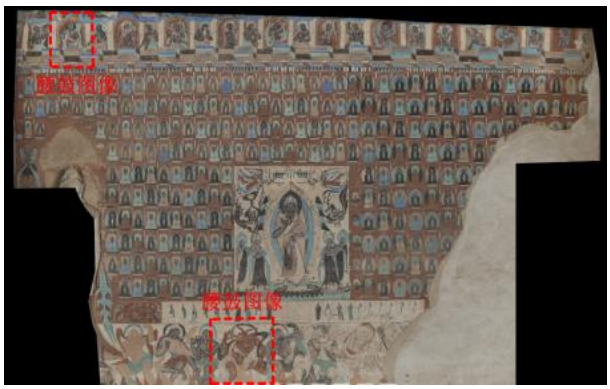
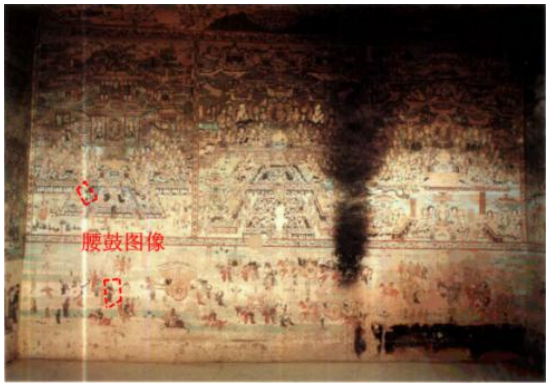
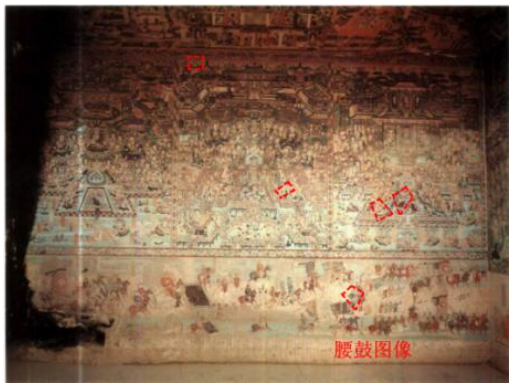


图 2-14 西魏 第 249 窟 北壁

到了北周、隋代，随着洞窟形制及壁画内容的发展，部分洞窟上部的腰鼓图像开始向窟顶转移，故原来的三段式结构逐渐转变为二段式，不过仍有部分洞窟四壁上部绘制有腰鼓图像。此外，四壁下部的药叉也逐渐被供养人画像代替，所以西魏之后分布在四壁下部的腰鼓图像就消失了。直到晚唐至五代时期，敦煌开始由归义军统治，为了彰显其所作出的重大贡献，故在壁画中又绘制了大幅的出行仪仗画面，而腰鼓图像就是在这一时期又重新被绘制在四壁下部的出行图中来了，如图 2-2、2-3。





（左）图 2-15 晚唐 第 156 窟 北壁

（右）图 2-16 晚唐 第 156 窟 南壁

（二）四披下层、藻井四周

由于北周时期洞窟形制的转变以及隋代“经变画”形式的出现，“覆斗顶形窟”的壁画布局也随之转变为二段式结构了。因此，之前位于四壁上部的音乐图像开始逐渐上移，转移到了窟顶四披下层及藻井四周的位置（如图 2-4、2-5）。位于这两个位置的腰鼓图像多分布在北周至初唐时期的洞窟中，而盛唐及之后的洞窟由于大量绘制经变画，故藻井和四披下层很少出现腰鼓图像了。

（左）图 2-17 北周 第 296 窟 窟顶

（右）图 2-18 初唐 第 329 窟 窟顶藻井

（三）人字披

洞窟窟顶的人字披构造是“中心塔柱窟”的特点，早期的人字披顶多浮塑仿木结构的椽等，后来随着洞窟形制的演变，象征性木质建筑构件如斗拱之类已不再出现。到了北周时期，人字披则通常绘出仿木结构，甚至是将早期洞窟四壁的故事画也绘于其中。如图 2-6 为北周第 290 窟中的人字披西披，其上绘制的《佛传图》第一行第三格内的“得胜回宫”中就出现了腰鼓演奏的画面，而莫高窟于窟顶前部人字披中绘制腰鼓图像的例子仅此一处。

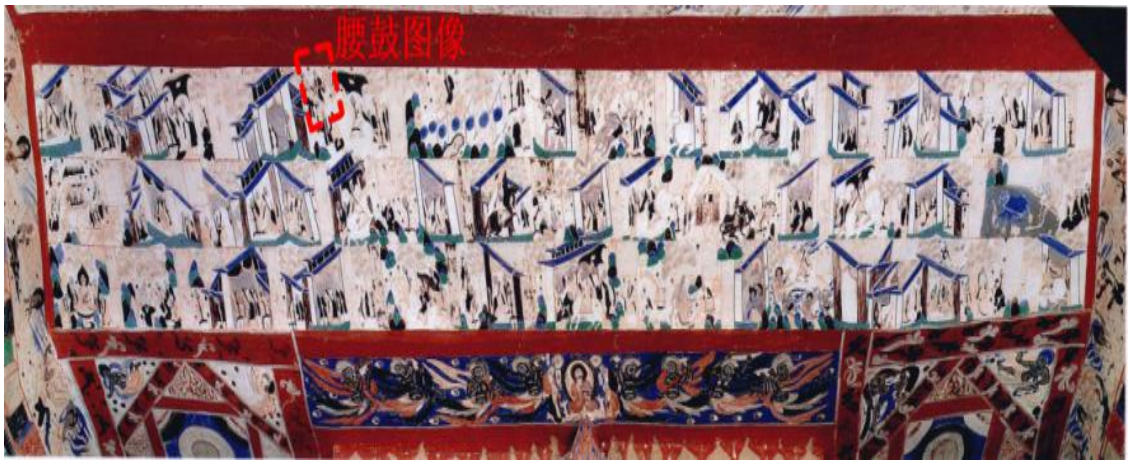


图 2-19 北周 第 290 窟 窟顶人字披西披

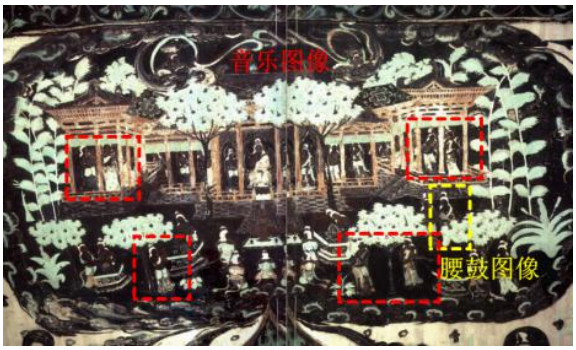
（四）说法图、经变画

唐代之前，洞窟四壁的中段通常绘制千佛、大型说法图以及故事画，特别是在“中心塔柱窟”中，多在窟前人字披下的南、北壁面上绘制出大型的说法图。在说法图中，主尊佛的头顶两侧一般绘制有飞天散花奏乐的画面，其中就会有腰鼓出现。例如北周第 428 窟南壁前部人字披下《说法图》右上角中的腰鼓演奏图像（见图 2-7）。此外，隋代第 396 窟北壁中部的《说法图》中也同样绘制有腰鼓图像。

图 2-20 北周 第 428 窟 窟室内景

唐之后的壁画主题则主要转为了经变画。此后的洞窟四壁大体布局为：西壁帐门两侧画菩萨或小型维摩诘经变或文殊、普贤或佛传乘象入胎、逾城出家等；南北两壁为大型经变，东壁则利用门洞一剖为二的壁画，画左右对称的两组画面，常见的是维摩诘经变；门洞上方画说法图、三佛、二佛并坐等构图精练而严整的尊像。覆斗形窟顶中央为华盖式藻井，四披画千佛或说法相，也画经变。地面铺莲花砖，整个洞窟形成一个净土世界。[①]

纵观附录一表格中的数据可知，唐代之后的腰鼓图像主要出现在经变画中，并依经变绘制位置及主题的不同呈现出不同的特征。初唐时期的腰鼓图像多绘制于南北壁一壁一铺的净土类经变画之中（如图 2-8），在这类经变中腰鼓图像通常位于上部的佛国天空和下部的礼佛乐队之中。此外，这类图像还会出现在部分洞窟的西壁佛龛龛顶之上，如图 2-9 为初唐第 338 窟西壁佛龛龛顶的《弥勒上生经变》，其中的腰鼓演奏图像就位于右侧楼阙外的树旁。



（左）图 2-21 初唐 第 220 窟 北壁《东方药师经变》

（右）图 2-22 初唐 第 338 窟 西壁佛龛龛顶《弥勒上升经变》

盛唐时期，东壁窟门两侧及门上的位置也开始绘制经变了。如图 2-10，东壁门上的腰鼓图像出现在主尊佛周围的位置。此外，图 2-11 为盛唐第 23 窟北壁的

① 敦煌文物研究所编.中国石窟·敦煌莫高窟(卷 3)[M].北京:文物出版社,1984:163.

《法华经变》，这里的腰鼓图像还出现在了左侧的《方便品》之中。

（左）图 2-23 盛唐 第 172 窟 东壁

（右）图 2-24 盛唐 第 23 窟 北壁《法华经变》

中唐之后，由于新题材的产生，壁画结构也逐渐由一壁一铺的大型经变场景转向后期流行的一壁多铺的二分法布局了。其中，经变画绘于占壁画五分之三的上部，下余五分之二绘装饰屏风，构成聊屏式框架结构的新格局。这一时期腰鼓图像绘制的位置除了延续前代的特征之外，还出现了一些特别的例子。例如中唐第 134 窟，由于此窟窟门位于南壁，故在西壁绘制了包含腰鼓图像的《观无量寿经变》。此外，如图 2-12，这是一个“涅槃窟”，因此包含腰鼓演奏的《涅槃经变》就被绘制在了西壁涅槃佛坛的下部。

图 2-25 中唐 第 158 窟 西壁佛坛下方《外道谤佛图》

到了晚唐，经变画也开始出现在窟顶四披的位置了，如图 2-13，其中的腰鼓图像就位于窟顶东披经变上部的佛国天空中。此外，晚唐经变中的腰鼓绘制位置也出现了新的特点。如图 2-14，在此经变上部的楼阁左侧出现了一身飞天演奏腰鼓的图像，这是唯一一例经变画中的飞天演奏腰鼓的情况。而晚唐第 107 窟北壁西侧的《阿弥陀经变》中，最下部的水月池中也绘制了一例童子演奏腰鼓的画面，如图 2-15。

（左）图 2-26 晚唐 第 9 窟 窟顶前部

（中）图 2-27 晚唐 第 85 窟 南壁中间《阿弥陀经变》

（右）图 2-28 晚唐 第 107 窟 北壁

五代之后仍然承袭晚唐的经变画题材，并且出现了绘制于甬道及前室西壁门两侧的情况。图 2-16 为隋代第 390 窟的前室西壁，五代时期在门南绘制的《报恩经变》下部乐队中就有腰鼓图像。不过在这一时期的经变中，腰鼓图像已经较少出现在上部的佛国天空中，而是大量转移至中下部的乐队里了。

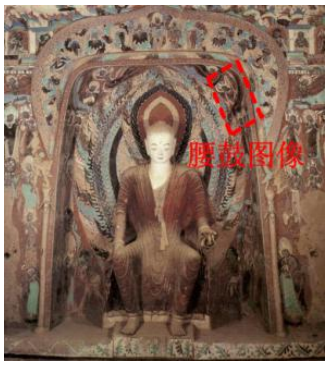
图 2-29 隋代 第 390 窟 前室西壁

（五）佛龛、佛坛

佛龛[①]，是用来容纳佛、菩萨等塑像的龛室。其中，“中心塔柱窟”的中部有一通顶塔柱，塔柱通常四面开龛（少数为一面或三面开龛），东向面开一大型圆券龛，其他面则为圆券和阙形的双层龛。而“覆斗顶形窟”多西壁开一龛（也有少数为南、西、北三壁各开一龛、或无龛），龛形先后为圆券、双层、敞口及盝顶帐形龛等，佛龛则大致由龛柱、龛壁、龛楣、龛梁等几部分构成。

在早期洞窟中，圆券龛的龛壁及龛楣中经常出现有音乐图像。其中，腰鼓图像最早见于西魏第 249 窟佛龛龛壁中，如图 2-17。此外，佛龛龛楣中出现腰鼓图像则在西魏和北周均有出现。如图 2-18，西魏第 285 窟圆券形佛龛龛楣中绘制的腰鼓图像。隋代为具有两层且外大内小的双层龛，这种龛形的龛楣中仍有绘制腰鼓图像，如图 2-19。

① 季羡林主编.敦煌学大辞典[M].上海辞书出版社,1998:33.



（左）图 2-30 西魏 第 249 窟 西壁

（中）图 2-31 西魏 第 285 窟 窟室内景

（右）图 2-32 隋代 第 420 窟 西壁

唐前期的佛龛主要为梯形的“敞口龛”，与之前的圆券及双层佛龛不同的是这种龛形的龛楣已经消失，故音乐图像多出现在龛顶了。如图 2-20，腰鼓图像就出现在初唐第 331 窟佛龛的龛顶斜面上。而中唐以后，佛龛形制则转变为类似于佛帐的“盝顶帐形龛”，这种龛形很少绘制音乐图像。不过，这一时期却在塑像下面的坛沿周围出现了很多小的“壶门”，里面就会有一些伎乐图像。故而此后，佛龛中的音乐甚至是腰鼓图像就逐渐开始转移至佛坛下部的壶门之中了。例如中唐第 112、358 及五代第 98 窟佛坛下部壶门中的腰鼓图像。

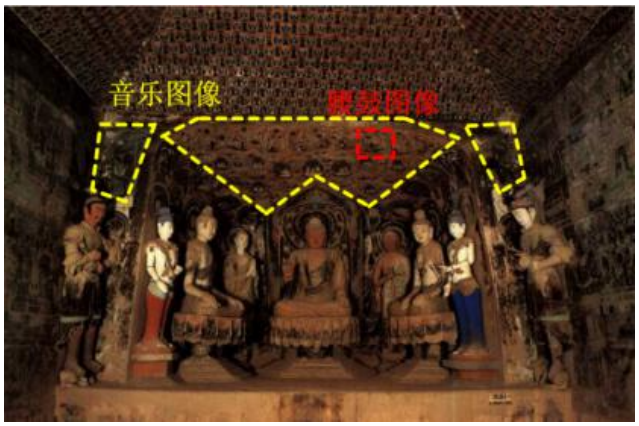


图 2-33 初唐 第 331 窟 西壁

第二节 敦煌壁画所见腰鼓图像的形制及类型

根据笔者掌握的图像资料来看，壁画中腰鼓图像的绘制特点大致呈现出：北凉至北周时期的“平面简约”——隋唐时期的“立体精美”——五代至西夏时期的“模糊抽象”这样一种变化的过程，故不同时期的腰鼓图像所展现出乐器形制的复杂程度就不一样。例如，早期腰鼓绘制大多比较简单，由鼓框和鼓面构成，具体细节则描绘的较为粗略。五代之后的图像则大多模糊不清，仅能分辨出细腰

轮廓，具体的构造却很难辨认。但是，隋唐时期精致写实的腰鼓图像却可以如实的反映出腰鼓的实际形制。因此，笔者将根据腰鼓图像的具体绘制情况，在可考的范围内对其所反映的腰鼓形制及类型进行合理的分析与分类。

一、腰鼓的形制

通过对腰鼓形制绘制的分析可以发现，壁画中腰鼓的基本构成要素大体有三个，即鼓框、鼓腰和鼓面，也正是在这三个要素共同决定了一件腰鼓的具体形制特征。除此之外，部分图像还反映了鼓面与鼓框的具体连接方式以及鼓身整体的样式。因此，笔者将对壁画中腰鼓各组成部分所反映的不同形制信息进行整合与解读。

（一）腰鼓的基本构成要素

1. 鼓框

通过对壁画中腰鼓图像的鼓框特征统计发现，根据鼓框单侧形状特点的不同可以将其划分为五种，笔者将其分别命名为：高脚杯状、漏斗状、沙漏状、喇叭状和铃铛状。高脚杯状的腰鼓鼓框左侧呈喇叭状，右侧饱满，鼓腰较细，整体就像是一支斜置的高脚杯(如图 1)。漏斗状的腰鼓鼓框两端类似两个圆锥体倒接而成，鼓框边缘基本上呈一条直线，形似生活中常见的漏斗（如图 15）。沙漏状的腰鼓鼓框特征是鼓框两端的腔体较大，鼓框的边缘明显向外凸出，整体看起来十分的饱满，与沙漏十分相像（如图 91）。喇叭状的鼓框特征是鼓框两端腔体较小，由中部向外迅速变宽，鼓框边缘向内凹，整体类似于一支喇叭（如图 40）。铃铛状的鼓框特征兼具饱满状和喇叭状两种，鼓框两端边缘由鼓腰中部至鼓沿先向外凸，而后再向内凹，整体则类似于一支铃铛（如图 185）。

从左至右依次为：图 1 第 272 窟 腰鼓；图 15 第 435 窟 腰鼓；图 91 第 148 窟 腰鼓；图 40 第 390 窟 腰鼓；图 185 第 98 窟 腰鼓

2. 鼓腰

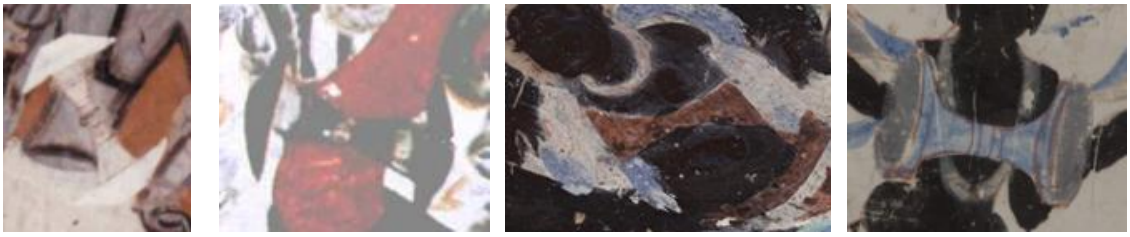
通过观察腰鼓图像可知，壁画中的腰鼓鼓腰大体有两种形式：一种是鼓腰中部呈连通状态（如上面的图 40），笔者将其称为“中部连通”，还有一种是鼓腰中部有凸起，笔者则将其称为“中部凸起”。根据鼓腰凸起画法的不同，又可以将其划分为以下四种：第一，球状凸起（如图 21），鼓腰中部的凸起部分类似球体，这种类型的凸起在壁画中十分常见，各个时期都有出现且数量较多，十分典

型；第二，三环形凸起（如图 38），鼓腰中部有三个相连的环形凸起，这类不多见；第三，双环形凸起（如图 50），鼓腰处有两个相连的环形凸起，这种也很少见；第四，花型凸起（如图 177），鼓腰中部的凸起呈现出花朵的形状，这种形式最早出现在晚唐时期，而五代之后的腰鼓鼓腰凸起几乎均为这种形式，构成了这一时期的潮流。

从左至右依次为：图 21 第 285 窟 腰鼓；图 38 第 302 窟 腰鼓；图 50 第 220 窟 腰鼓；图 177 第 61 窟 腰鼓

3. 鼓面

壁画中腰鼓的绘制十分多样，若从绘制视角来分析的话，可以将腰鼓图像划分为主视图和侧视图。其中，主视图下的鼓面因处于视线的盲区，故仅能看到与鼓框重合的部分画面，例如画工绘制的梯形、三角形和半圆形（如图 15、32、41），这三种画法共同体现出了鼓面的突出状态。若从实际情况来考虑，由于鼓框口沿为圆形平面，那么将直径大于鼓框边缘的鼓皮蒙置在鼓框上之后，其突出的视觉效果只会在侧面成为梯形，唯一可能存在差异的也仅仅只是梯形高度的不同。因此，画工所绘制的其他形状应该并不存在，可能只是一种艺术加工的手法罢了。此外，壁画中还有部分鼓面呈平面，其在主视图下应正好被遮挡，不过画工有时也适当作出了调整，而将鼓面特别绘制出来，使得腰鼓看起来更加的完整。（如图 40）



从左至右依次为：图 15 第 435 窟 腰鼓；图 32 第 299 窟 腰鼓；图 41 第 420 窟 腰鼓；图 40 第 390 窟 腰鼓

侧视图视角下的腰鼓绘制既有突出展示左侧鼓面的左侧视图也有突出展示右侧鼓面的右侧视图，并且随着不同的倾斜角度，鼓面的视觉形状也在随之发生改变。这种侧视图的画法由于有一定的倾斜角度，故而看起来更为立体，相对真实的反映了腰鼓的实际形制。通过对这些图像进行分析，笔者发现共存在两种鼓面

状态：第一，向外凸起（如图 112），鼓面直径明显大于鼓框边沿直径，整体呈现出盘底倒扣的效果，故笔者称其为“盘底倒扣”；第二，没有凸起（如图 103），鼓面与鼓框边沿直径相等，整体呈现出平面的效果，故笔者称其为“平面”。这两种鼓面状态和主视图下的腰鼓情况是一样的，因此不论绘画视角如何改变，鼓面绘制的如何复杂或简单，经实物还原之后，鼓面就只有“盘底倒扣”和“平面”两种。

（左）图 112 第 112 窟 腰鼓 （右）图 103 第 217 窟 腰鼓

（二）腰鼓形制的特征

虽然上述三个要素决定了腰鼓的构成，但是它们之间数值比例的不同又会使得腰鼓整体呈现出长短、粗细等不同的形制特征。故笔者将从以下三个比例关系入手，来对壁画中腰鼓各部位所呈现的不同特征进行划分：

1.腰鼓的体型

通过观察可以发现，鼓框长度及鼓面直径之间比例的不同，会让人对腰鼓的体型产生不同的感受。因此，笔者分析了图像中这二者之间的比例关系，发现其范围处于在 1-3.5 之间。而根据此范围中不同腰鼓比例所呈现的视觉效果，又可以将腰鼓的体型分为四类：第一，细长型，比例范围在 2.5-3.5 内的腰鼓整体看起来十分的细长（如图 2）；第二，较长型，比例范围在 1.75-2.5 内的腰鼓整体看起来比较长（如图 9）；第三，适中型，比例范围在 1.25-1.75 内的腰鼓整体看起来相对比较匀称（如图 15）；第四，粗壮型，比例范围在 1-1.25 内的腰鼓整体看起来十分的粗壮，近似于正方体（如图 180）。

从左至右依次为：图 2 第 248 窟 腰鼓；图 9 第 257 窟 腰鼓；图 15 第 435 窟 腰鼓；图 180 第 61 窟 腰鼓

2. 鼓框的粗细

同一体型的腰鼓，由于鼓面的直径与鼓框口沿直径比例的不同，会令鼓框在粗细上看起来有所差别。通过对图像中这二者之间的比例进行分析，可以发现其范围处于 0-1 之间。而从所呈现的效果来看，又大致可以将壁画中腰鼓鼓框的粗细分为三类：第一，较粗，比例范围在 0.6-1 之间的腰鼓鼓框看起来相对较粗（如图 16）；第二，适中，比例范围在 0.4-0.6 之间的腰鼓鼓框看起来粗细适中（如图 97）；第三，较细，比例范围在 0-0.4 之间的腰鼓鼓框则看起来比较细（如图 10）。

从左至右依次为：图 16 第 249 窟 腰鼓；图 97 第 172 窟 腰鼓；图 10 第 257 窟 腰鼓；图 19 第 249 窟 腰鼓

3. 鼓腰的粗细

前面我们已经提到腰鼓的鼓腰有“中部连通”和“中部凸起”两种情况，那么对于腰鼓的鼓腰来讲，其粗细则分别由“中部连通”型腰鼓的鼓腰中部直径及“中部凸起”型腰鼓的凸起直径与鼓框边沿直径的比例所决定。其中，腰鼓图像里这二者之间的比例范围不会大于 1。而根据比例的不同，腰鼓粗细效果则可以划分为三类：第一，较细，比例范围在 0-0.4 之间的腰鼓鼓腰看起来较细（如上图 10）；第二，适中，比例范围在 0.4-0.6 之间的腰鼓鼓腰粗细适中（如上图 19）；第三，稍粗，比例范围在 0.6-1 之间的腰鼓鼓腰稍粗（如上图 16）。

（三）鼓面的固定方式

鼓面的固定方式是构成腰鼓的必然要素，通过对壁画中腰鼓图像的分析，笔者发现鼓面与鼓框的连接方式大体有两种：

1. 鼓钉固定

鼓钉固定的方式在中国鼓上应用的十分广泛，壁画中的腰鼓图像中也有类似的用法（如图 180、176）。可以看到，在鼓皮与鼓框的连接处分别绘制有一圈“虚线”和“黑点”，且鼓面直径与鼓框边沿直径相等，呈现出“平面”的状态，故而猜测这里的两种画法应为用来固定鼓皮于鼓框之上的鼓钉。另外，画法的不同也决定了鼓钉可能存在长条形和圆形这样不同的形状。因此，这种鼓钉固定方式的使用范围就是鼓面直径等于鼓框边沿直径的平面型鼓面，使用方式为选用直径稍宽于鼓框边沿直径的鼓皮，将其蒙置在鼓框上并用钉子固定好。

（左）图 180 第 61 窟 腰鼓

（右）图 176 第 61 窟 腰鼓

2. 绳索连接绷紧

绳索连接绷紧的方式在壁画中出现的频率极高，且不同时期还存在不同的串系方法。纵观腰鼓图像即可发现，壁画中绘制有绳索绷紧的腰鼓共有三种情况：第一，如图 97，鼓皮明显大于鼓框边沿直径，但却没有在绳索的作用下改变鼓面的大小，可见在鼓皮外侧应有硬质的圆圈框架用于支撑，且在绳索的拉力下，两端鼓皮向内收紧呈现出鼓面凸起的状态；第二，如图 45，鼓皮在绳索的作用下与鼓框相接，使得鼓面呈现平面，这里的鼓皮直径应稍大于鼓框的直径；第三，如图 48，鼓面的状态和第二种相同，但在鼓皮与鼓框连接处一周绘制了黑点，笔者认为很有可能是指代鼓皮上用于串系绳索的穿孔，而非用于固定鼓皮的鼓钉。

（左）图 97 第 172 窟 腰鼓

（中）图 45 第 220 窟 腰鼓

（右）图 48 第 220 窟 腰鼓

因此综合来看，绳索连接绷紧的方式既适用于盘底倒扣型的鼓面也适用于平面型的鼓面。使用方式为选用大于鼓框边沿直径的鼓皮，将其固定于硬质的圆圈框架之上，然后再蒙在鼓框两端并用绳索连接绷紧；或者选用稍宽于鼓框边沿直径的鼓皮，直接蒙在鼓框两端并用绳索连接绷紧。其中，根据绳索串系方式的不同，又可以划分为以下几种：

（1）“×”字形连接

“×”字形连接的特点为鼓面两侧的每一个穿孔仅连接一条绳索，且绳索之间呈“×”形交叉。如图 17 是早期壁画中最先有绳索绘制的一幅图像，可以看出，此处绳索绘制的十分简略，似乎仅绘制出了 4 条绳索，且以“×”字形分别连接

两侧的鼓皮。但是根据实际情况来考虑，鼓面不可能只用四根绳索绷紧，因此这里的绘制可能是由于画工音乐素养不高或是腰鼓绘制早期还未较多注意到绳索这一细节所造成的。此外，在图 42 中，这里的绳索数量却明显增多。可见，随着时代的发展，腰鼓绘制对于绳索这一细节的体现也越来越清晰了。

（左）图 17 第 249 窟 腰鼓

（右）图 42 第 420 窟 腰鼓

（2）“Z”字形连接

“Z”字形连接的构成方式为每侧鼓面的每一个穿孔连接两条绳索，而这两条绳索又分别连接到另一侧鼓面相邻的两个穿孔之中，绳索中间不交叉，整体走向为“Z”字形，这种连接方式在壁画中出现的最多。如图 44、50，其中的绳索就是“Z”字形连接，但在数量的绘制上却存在多少的区别。从实际情况出发来考虑，图 50 中的连接可能更加接近于现实，因此这可能正是绘画进步的体现。

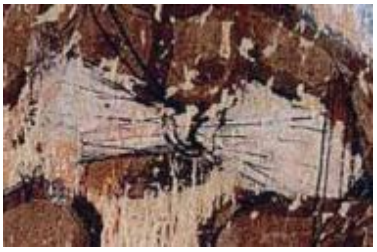
（左）图 44 第 220 窟 腰鼓

（右）图 50 第 220 窟 腰鼓

（3）“Z”字形框架连接

“Z”字形框架连接相比“Z”字形连接又增加了纵向的线圈，而壁画中绘有纵向线圈的只有三种：第一种，如图 24，在鼓腰中部的位置绘制了一圈白色的线圈，在此线圈与横向绳索的连接处，明显有向外扩张的趋势。可见，此线圈应该是一个硬质圆圈框架之类的物件，并被置于横向绳索的内部，从而将绳索向外撑起，进而绷紧鼓面。第二种，如图 52，绘制了三条纵向的线圈，分别位于中部和接近两侧鼓面的位置。从横向绳索微微向外凸出的状态可以推测，这里的三个线圈应该也是硬质圆圈框架，且被置于横向绳索的内部。第三种，如图 34，在鼓腰位置

绘制了较小的纵向线圈，而横向的绳索则被向内收紧。因此笔者猜测，此线圈可能指代绳索之类的软材质，用于将横向绳索勒紧从而绷紧鼓面。



（左）图 24 第 288 窟 腰鼓

（中）图 52 第 321 窟 腰鼓

（右）图 34 第 428 窟 腰鼓

（4）“一”字型连接

“一”字型的绳索连接方式十分独特，每侧鼓皮穿孔上均连接两根绳索，然后将相邻两个穿孔的其中一根绳索拧在一起、合二为一，之后再分别穿系在所对应的另一侧鼓面相邻两个穿孔中，整体看起来每一根绳索都呈横向水平的“一”字型，这种连接方式壁画中仅有一例，如图 76。

图 76 第 45 窟 腰鼓

（5）“Z”字形交叉连接

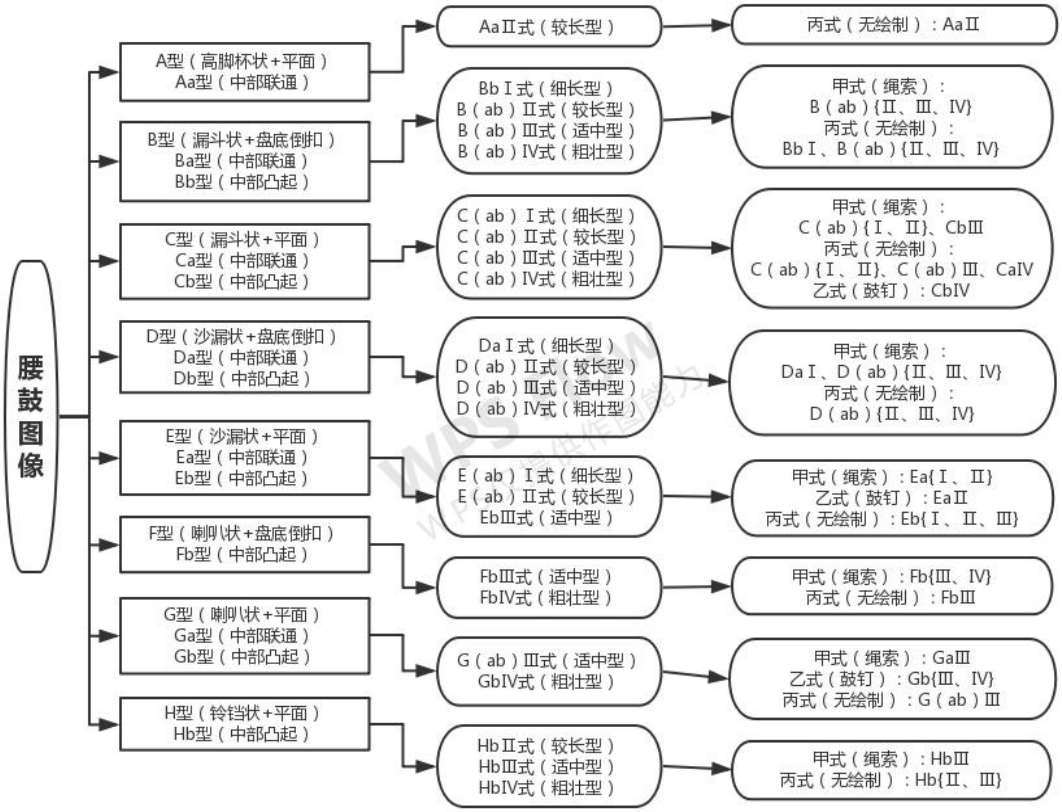
“Z”字形交叉连接与“Z”字形连接十分相似，区别仅在于前者的绳索连接中部明显形成了交叉的部分，如图 97。此处的交叉不清楚是否为画工错误绘制而成，如果说这种连接方式真的存在，那么它极有可能是在“Z”字形连接的基础之上创新发展而来的新形式。

图 97 第 172 窟 腰鼓

二、腰鼓的类型

由于壁画中腰鼓图像数量较多、延续时间较长且样式各异，所以若想找到腰鼓的发展演变规律则需要先对这些图像进行归类，并在此基础上试图发现不同类型腰鼓之间的共性和差异性。笔者根据壁画中腰鼓绘制的实际情况从型、式两个部分对这些腰鼓图像进行了划分，如表 2-2 及附录二。

表 2-3[①] 敦煌壁画中的腰鼓形制分类示意图



（一）分型

由于壁画中的腰鼓图像绘制技法存在差异，故不同图像所展现的腰鼓形制在完整性上也是不同的。但是通过观察即可发现，即使再模糊的图像也大致可以展现出腰鼓的轮廓，以此反映出鼓框和鼓面的形状特征，而这又是构成腰鼓最为基本的要素。因此，笔者在对腰鼓形制进行分类时首先考虑到的就是鼓框与鼓面结合所呈现出的不同形制特征。

经过统计分析，壁画中共出现有八种类型的腰鼓，分别为：A 型（高脚杯状+平面）、B 型（漏斗状+盘底倒扣）、C 型（漏斗状+平面）、D 型（沙漏状+盘底倒扣）、E 型（沙漏状+平面）、F 型（喇叭状+盘底倒扣）、G 型（喇叭状+平面）和

① 此表为笔者绘制而成。

H 型（铃铛状+平面）。而这八种类型的腰鼓因鼓腰状态的不同又可以被划分为两种亚型：a 型（中部联通）、b 型（中部凸起）。

（二）分式

在上述类型划分的基础上，通过观察同一类型中的腰鼓即可发现，它们在体型上也有不同的特点。因此，可以根据腰鼓体型特征的不同将上述类型的腰鼓再分为四式：Ⅰ式（细长型）、Ⅱ式（较长型）、Ⅲ式（适中型）、Ⅳ式（粗壮型）。此外，由于部分腰鼓图像绘制的十分精细，除了整体框架之外还绘制出了鼓面与鼓框的具体连接方式，故而为了对这部分图像进行区分，笔者又在此基础上将图像细分为了三个亚式：甲式（有固定鼓面的绳索）、乙式（有固定鼓面的鼓钉）、丙式（没有绘制固定方式）。

综上，通过对壁画中腰鼓型式的划分，大致能够将其形制归为 8 种类型、2 种亚型、4 种型式和 3 个亚式，结合具体绘制情况，壁画中共计出现 57 种型式。

本章小结

通过综合各类研究文献及图册的考证，笔者制作了“敦煌壁画中的腰鼓图像统计表”。数据显示，腰鼓图像分布在北凉至西夏时期的 120 个洞窟之中，共计 288 幅。其中，莫高窟早期腰鼓的数量适中，为其发展的初期。到了唐代则迎来了腰鼓的兴盛，数量极具增加。宋代以后，腰鼓在壁画中就很少出现了，这与历史上其被“杖鼓”代替的史实是一致的。此外，随着时代的发展、洞窟形制及壁画内容的转变，腰鼓图像绘制的位置也在发生改变。其先后被绘制于四壁上部、四壁下部、四披下层、藻井四周、人字披、说法图、经变画、佛龛、佛坛等处，而经变画中的腰鼓图像又多分布在佛国上空和礼佛乐队之中。

壁画中腰鼓图像的绘制特点呈现出：北凉至北周时期“平面简约”——隋唐时期“立体精美”——五代至西夏时期“模糊抽象”这样一种变化的过程，所以不同时期绘制技法、风格的不同对于展现腰鼓形制也有不同程度的影响。因此笔者结合图像的具体绘制，在可考的范围内从“腰鼓的基本构成要素”、“腰鼓形制的特征”及“鼓面的固定方式”三个层面对壁画中腰鼓各部位所反映的形制特征进行了深入的解析。在此基础上，若将腰鼓作为一个整体来看，则可以根据鼓框与鼓面结合所具有的不同形制特征将其划分为 8 种类型，而又可以根据鼓腰的实际状态再进一步划分为 2 种亚型。其中，同一类型中的腰鼓还存在体型上的差异，所以又可以划分为 4 种型式。此外，部分腰鼓图像还展示了鼓面的具体连接方式，故为了进一步对其区分可以再细分为 3 种亚式，结合具体绘制情况，则共计出现 57 种型式。

第三章 敦煌壁画中腰鼓图像的历史学研究

第一节 腰鼓形制演变的历史过程

本节笔者将借鉴郑汝中的早、中、盛、晚四个时期的乐舞划分结果，将壁画中的腰鼓图像同样分为这四个时期，并对不同时期的腰鼓形制特征进行梳理，从而掌握其在壁画中的演变、发展过程。

一、早期——北凉、北魏、西魏

（一）北凉的腰鼓形制

北凉时期的壁画中仅出现一幅腰鼓图像，位于北凉第 272 窟窟顶藻井西披，并由左起第二身乐伎演奏（如图 1）。从腰鼓的形制来看，其鼓框为不对称的“高脚杯状”，鼓腰中部连通，鼓面为“平面”，没有绘制出鼓面固定的细节。腰鼓整体体型“较长”，应属于形制分类中的 Aa 型Ⅱ丙式。

图 1 北凉 第 272 窟 窟顶藻井西披 腰鼓

（二）北魏的腰鼓形制

北魏时期的腰鼓绘制数量相较北凉时期有所增加，7 个洞窟中共出现 19 幅，笔者收集到了其中的 14 幅，这 14 幅腰鼓图像的形制类型详见表 3-1：

表 3-4[①] 北魏时期腰鼓形制分类统计表

序号	腰鼓类型	腰鼓型式	数量（幅）	总计（幅）
1	Ba	Ⅱ丙式	2	3
		Ⅲ丙式	1	
2	Bb	Ⅰ丙式	4	11
		Ⅱ丙式	2	
		Ⅲ丙式	5	

① 此表为笔者绘制而成。

从这些腰鼓的形制来看，鼓框均为“漏斗状”，鼓面为凸起的“盘底倒扣式”，因此均属于 B 型腰鼓。其中，大部分腰鼓鼓腰中部有“球状”凸起，少数为“中部连通”。若对这一时期的腰鼓进行整体比较就会发现，它们在体型上已经存在着较大的区别，主要分布在“细长型”至“适中型”之间，且各部分比例大体相同（如图 2、9、15）。此外，这一时期的腰鼓图像绘制的十分简洁，均没有呈现出鼓面的固定方式。

（左）图 2 北魏 第 248 窟 北壁前部上层 腰鼓

（中）图 9 北魏 第 257 窟 南壁后部上层 腰鼓

（右）图 15 北壁 第 435 窟 北壁后部上层 腰鼓

（三）西魏的腰鼓形制

西魏时期涉及腰鼓的洞窟仅有 3 个，但是却绘制了 11 幅图像，可见这一时期腰鼓是一件十分流行的乐器。这 11 幅腰鼓图像的形制类型详见表 3-2：

表 3-5[①] 西魏时期腰鼓形制分类统计表

序号	腰鼓类型	腰鼓型式		数量（幅）	总计（幅）
1	Ba	II 甲式		5	5
2	Bb	II 丙式		1	4
		III	甲式	2	
			丙式	1	
3	Fb	III 甲式		2	2

从这一时期的腰鼓形制来看，北魏时期出现的 B 型腰鼓中，鼓腰为“中部连通”的数量已经赶上有“球形”凸起的腰鼓了，且在体型上多集中于“较长型”和“适中型”之间。另外，到了西魏，壁画中的腰鼓图像也大多开始绘制出了鼓面的固定方式。此现象说明，随着绘制技法及腰鼓的发展，画工也开始注意到腰鼓构成的细节元素了。

从图像中可以看到，西魏腰鼓鼓面的绳索固定有两种连接形式：第一，“×”

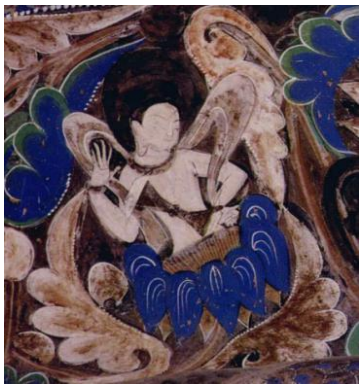
① 此表为笔者绘制而成。

字形连接，如图 17；第二，“Z”字形框架连接，如图 24，可见早期的腰鼓应以这两种绳索串系方式为主。其中，图 17 中的“×”字形连接绘制的十分简略，可以猜测这种形式可能处于发展的初期。而图 24 所在的西魏第 288 窟中的五幅腰鼓图像则均为“Z”字形框架连接，且从绘制上看相对比较复杂，因此应该是发展的比较成熟的连接方式。

（左）图 17 西魏 第 249 窟 北壁上层 腰鼓

（右）图 24 西魏 第 288 窟 西壁上层 腰鼓

除了 B 型腰鼓之外，西魏又出现了 2 例新的腰鼓。如图 20、21，其鼓框为“喇叭状”，鼓腰中部有球形凸起，鼓面仍为凸起的“盘底倒扣式”，且鼓面两端有绳索呈“×”字形连接。这两支腰鼓体型均为“适中”，因此属于 Fb 型Ⅲ甲式腰鼓。这种 F 型腰鼓的鼓框特征与 B 型腰鼓十分相似，差别仅在于鼓框曲面弯曲程度的不同，因此这种“喇叭状”鼓框的 F 型腰鼓可以看做是由鼓框呈“漏斗状”的 B 型腰鼓演变而来的。而西魏正处于洞窟形制风格的变迁初期，第 285 窟也是中原风格与西域风格共存的典型实例，所以在这个洞窟中出现新的腰鼓形制或许也是新时期风格变迁所导致的结果之一，同时也见证了腰鼓形制不断发展演变的过程。



（左）图 20 西魏 第 285 窟 南壁上层 腰鼓

（右）图 21 西魏 第 285 窟 西壁佛龛 腰鼓

综上所述，莫高窟早期腰鼓图像的形制较为单一，主要以鼓框为“漏斗状”、鼓面呈突出状态的“盘底倒扣式”B 型腰鼓为主。其中，腰鼓鼓腰既有“球形”凸起，也有为“中部连通”的，鼓面的固定多用绳索以“X”字形或“Z”字形框架的方式连接绷紧。

二、中期——北周、隋

（一）北周的腰鼓形制

北周时期涉及腰鼓的洞窟有 8 个，共出现 14 幅腰鼓图像，笔者收集到了其中的 11 幅。这 11 幅腰鼓图像的形制类型详见表 3-3：

表 3-6[①] 北周时期腰鼓形制分类统计表

<table>
<tr><th>序号</th><th>腰鼓类型</th><th colspan="2">腰鼓型式</th><th>数量（幅）</th><th>总计（幅）</th></tr>
<tr><td>1</td><td>Ba</td><td colspan="2">Ⅲ甲式</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td rowspan="4">2</td><td rowspan="4">Bb</td><td rowspan="2">Ⅱ</td><td>甲式</td><td>1</td><td rowspan="4">10</td></tr>
<tr><td>丙式</td><td>3</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅲ丙式</td><td>2</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅳ丙式</td><td>4</td></tr>
</table>

这一时期仍为前期流行的 B 型腰鼓，但是鼓腰有“球形”凸起的数量明显在增多，且在体型上也出现了鼓面很大的“粗壮型”（如图 28），这种类型的腰鼓在北周第 290 窟中共有四幅，十分特别。所以整体来看，这一时期的腰鼓体型转移至“较长型”和“粗壮型”之间了。此外，北周的腰鼓多未绘制出鼓面的绷紧方式，但是在第 428 窟中出现了一处较清楚的图像。如图 34，鼓面同样为“Z”字形框架连接，但这里的纵向绳索却是向内收束从而绷紧鼓面的，而且横向绳索的数量也较之前明显有所增加，故可以推测应该是改进后的新形式。因此，B 型腰鼓在这一阶段开始显现出转变的迹象了。

（左）图 28 北周 第 290 窟 北壁上层 腰鼓

（右）图 34 北周 第 428 窟 西壁佛龛 腰鼓

① 此表为笔者绘制而成。

（二）隋代的腰鼓形制

隋代绘制有腰鼓的洞窟增加至 12 个，但是仅出现了 13 幅图像，笔者只收集到其中的 5 幅，这 5 幅腰鼓图像的形制类型详见表 3-4：

表 3-7[①] 隋代时期腰鼓形制分类统计表

序号	腰鼓类型	腰鼓型式	数量（幅）	总计（幅）
1	Ba	Ⅱ丙式	1	1
2	Bb	Ⅱ甲式	1	1
3	Cb	Ⅰ丙式	1	1
4	Db	Ⅱ丙式	1	1
5	Ga	Ⅲ丙式	1	1

可以看到，隋代的这五支腰鼓形制均不相同，更具有多样性，应处于变革时期。其中，除了前期流行的 B 型腰鼓之外，还出现了三种新的型式。第一，Cb 型腰鼓。如图 39，此件腰鼓体型“细长”，鼓框为“漏斗状”，鼓腰仍有“球形”凸起，但鼓面则呈现为“平面”的状态了，这就意味着隋代的腰鼓鼓面已经开始从之前的“盘底倒扣式”中解放出来并进行新的尝试了。第二，Db 型腰鼓。如图 38，此腰鼓体型“较长”，鼓面仍为突出的“盘底倒扣式”，不过鼓框却转变为更加饱满的“沙漏状”了。因其与 B 型腰鼓鼓框区别不大，故笔者猜测 D 型腰鼓应该也是在之前的 B 型上演变而来的。此外，这件腰鼓的鼓腰凸起形状为“三环形凸起”，因此十分特别。第三，Ga 型腰鼓，如图 40，腰鼓体型“适中”且鼓框形式在西魏就已经出现了，但是与西魏的 F 型腰鼓不同的是，隋代的 G 型腰鼓鼓面呈现出了新型的“平面”状态。

（左）图 39 隋代 第 379 窟 窟顶藻井北边 腰鼓

（中）图 38 隋代 第 302 窟 南壁上层 腰鼓

（右）图 40 隋代 第 390 窟 南壁上层 腰鼓

① 此表为笔者绘制而成。

因此，整体来看，这一时期的腰鼓形制多为在先前 B 型基础上进一步结合新流行的趋势而改进形成的，变化大致为三方面：一是在原有的基础上鼓腔有所变大，二是鼓面开始采用新型的“平面式”了，三是鼓腰凸起部分绘制了新的形状。

综上所述，莫高窟中期是 B 型腰鼓发展演变并呈现出形制多样化的转折时期。这一时期主要从鼓框、鼓面、鼓腰及绳索连接方式等角度对腰鼓进行了改进，出现了新型的“沙漏状”和“喇叭状”鼓框、“平面型”鼓面以及“三环形”的鼓腰凸起。此外，“Z”字形框架连接的方式也有所变化。因此，这些新的尝试均为之后腰鼓的繁盛做好了准备。

三、盛期——唐、五代

（一）初唐的腰鼓形制

初唐时期涉及腰鼓的洞窟有 14 个，共绘制了 36 幅图像，数量相比前代有很大的增加，这与唐代胡乐的兴盛有着密切的关系。笔者收集到了其中的 30 幅，这些腰鼓图像的形制类型详见表 3-5：

表 3-8[①] 初唐时期腰鼓形制分类统计表

序号	腰鼓类型	腰鼓型式		数量（幅）	总计（幅）
1	Ba	II 甲式		2	6
		III	甲式	3	
			丙式	1	
2	Bb	I 丙式		1	2
		II 甲式		1	
3	Ca	I	甲式	2	5
			丙式	1	
		II 甲式		1	
		IV 丙式		1	
4	Cb	I	甲式	2	16
			丙式	3	
		II	甲式	4	
			丙式	2	
		III	甲式	4	
			丙式	1	
5	Eb	II 甲式		1	1

① 此表为笔者绘制而成。

由于绘制技法及水平的进步，初唐的腰鼓图像大多绘制有绷紧鼓面的绳索。这一时期腰鼓形制有五种，其中前期流行的 B 型腰鼓到了初唐主要在鼓面绳索的串系上有所变化。如图 52，为“Z”字形框架连接，与前代相比，此时的纵向框架已经增设为三个，可以看作是一种改进的尝试。如图 45，为“Z”字形连接，这种连接方式与“Z”字形框架连接十分相似，不同的是纵向的框架被去掉了，为简化的形式。

（左）图 52 初唐 第 321 窟 北壁《阿弥陀经变》 腰鼓

（右）图 45 初唐 第 220 窟 南壁《西方净土变》 腰鼓

初唐时期新出现的是 E 型腰鼓，此腰鼓和隋代出现的 D 型腰鼓在鼓框上均为“沙漏状”，不过 E 型的鼓面为“平面”，可见原来的 D 型腰鼓在初唐也吸收了新的鼓面形式并有所改进。而北周出现的 C 型腰鼓发展到初唐时期则已经成为了主流形制，其体型多集中于“细长型”和“适中型”之间。这类腰鼓的鼓腰中部“连通”和“凸起”均有存在，而凸起的形状除了“球形”之外，还出现了“双环形凸起”，如图 55。此外，在鼓面的固定上 C 型腰鼓也吸收了新型的“Z”字形连接方式。可以看到，初唐壁画中这种简化的“Z”字形连接数量很多，几乎构成了一定的潮流。可见，在腰鼓形制演变的过程中，通过不断的尝试，“Z”字形连接以其特有的优势成为了主流。

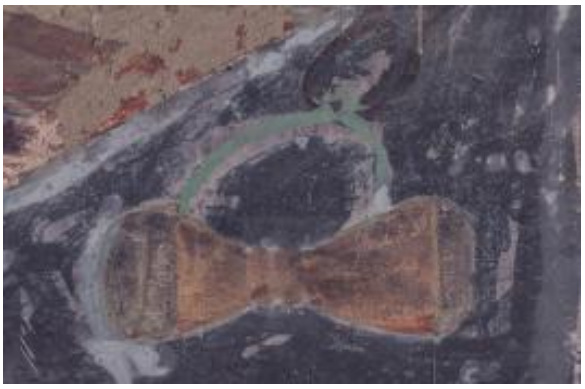


图 55 初唐 第 329 窟 南壁《西方净土变》 腰鼓

（二）盛唐的腰鼓形制

盛唐时期绘制有腰鼓的洞窟有 15 个，共出现了 42 幅图像，笔者收集到了其中的 35 幅。这 35 幅腰鼓图像的形制类型详见表 3-6：

表 3-9[①] 盛唐时期腰鼓形制分类统计表

<table>
<tr><th>序号</th><th>腰鼓类型</th><th colspan="2">腰鼓型式</th><th>数量（幅）</th><th>总计（幅）</th></tr>
<tr><td rowspan="3">1</td><td rowspan="3">Ba</td><td colspan="2">Ⅱ甲式</td><td>1</td><td rowspan="3">4</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅲ甲式</td><td>2</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅳ甲式</td><td>1</td></tr>
<tr><td rowspan="3">2</td><td rowspan="3">Ca</td><td colspan="2">Ⅰ甲式</td><td>1</td><td rowspan="3">3</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Ⅱ</td><td>甲式</td><td>1</td></tr>
<tr><td>丙式</td><td>1</td></tr>
<tr><td rowspan="4">3</td><td rowspan="4">Da</td><td colspan="2">Ⅰ甲式</td><td>1</td><td rowspan="4">19</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅱ甲式</td><td>7</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅲ甲式</td><td>7</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅳ甲式</td><td>4</td></tr>
<tr><td>4</td><td>Db</td><td colspan="2">Ⅳ丙式</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td rowspan="3">5</td><td rowspan="3">Ea</td><td colspan="2">Ⅰ甲式</td><td>1</td><td rowspan="3">6</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Ⅱ</td><td>甲式</td><td>4</td></tr>
<tr><td>乙式</td><td>1</td></tr>
<tr><td>6</td><td>Eb</td><td colspan="2">Ⅱ丙式</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td>7</td><td>Ga</td><td colspan="2">Ⅲ甲式</td><td>1</td><td>1</td></tr>
</table>

整体来看，盛唐时期腰鼓的形制共有七种，大部分鼓腰均为“中部连通”，且多绘制有鼓面的固定方式。其中，初唐的主流 C 型腰鼓在这一时期数量已经不多了。隋代的 G 型腰鼓发展至盛唐开始运用“Z”字形的绳索连接方式，成为一种更加完整的腰鼓形制，如图 104。

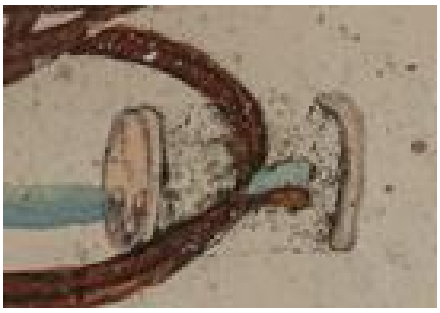


图 104 盛唐 第 217 窟 北壁《观无量寿经变》 腰鼓

① 此表为笔者绘制而成。

隋代出现的D型腰鼓到了盛唐则已经成为主流，并发展出不同的体型，主要集中于“较长型”至“粗壮型”之间，鼓面也吸收了新的“Z”字形连接方式，如图90。而前代流行的B型腰鼓，到了盛唐其绳索串系方式也开始发生了改变，如图97。绳索呈“Z”字形交叉连接绷紧，这种形式应该是在“Z”字形的基础之上改进而来的。

（左）图90 盛唐 第148窟 东壁门南《观无量寿经变》 腰鼓

（右）图97 盛唐 第172窟 南壁《观无量寿经变》 腰鼓

初唐时期出现的E型腰鼓，其发展到盛唐时期在鼓面的固定方式上除了同样采用了“Z”字形及“Z”字形交叉的绳索连接方式之外，并且还出现了两种新的固定方式。第一，如图76，此处的绳索呈“一”字形连接。从绳索走向来看，或许是由“Z”字形发展而来的。第二，如图103，此腰鼓的鼓面是由鼓钉固定的，这种情况在壁画中则是首次出现，十分具有代表性。

（左）图76 盛唐 第45窟 北壁《观无量寿经变》 腰鼓

（右）图103 盛唐 第217窟 北壁《观无量寿经变》 腰鼓

（三）中唐的腰鼓形制

中唐时期绘制有腰鼓的洞窟大幅增加至29个，出现图像61幅，笔者仅收集到其中的27幅。这27幅腰鼓图像的形制类型详见表3-7：

表 3-10[①] 中唐时期腰鼓形制分类统计表

序号	腰鼓类型	腰鼓型式		数量（幅）	总计（幅）
1	Bb	III	甲式	1	3
			丙式	2	
2	Ca	III丙式		1	1
3	Cb	III丙式		4	4
4	Da	II	甲式	1	10
			丙式	2	
		III	甲式	2	
			丙式	3	
		IV丙式		2	
5	Db	III	甲式	6	8
			丙式	1	
		IV甲式		1	
6	Eb	II丙式		1	1

从腰鼓图像的形制来看，这一时期的腰鼓鼓腰中部有“球形”凸起的情况又开始出现了，且由于绘制技法的转变，中唐之后的腰鼓多未绘制出明显的鼓面绷紧方式。其中，盛唐时期的 D 型腰鼓发展到中唐时期仍为主流，不过在体型上则多集中于“较长型”和“粗壮型”之间，如图 113。B、C 型腰鼓则仍延续盛唐时期的形制，但在体型上多为“适中型”。此外，E 型腰鼓数量至中唐则仅剩一例了。

图 113 中唐 第 112 窟 北壁东侧《东方药师经变》 腰鼓

（四）晚唐的腰鼓形制

晚唐时期绘制有腰鼓的洞窟有 16 个，出现了 44 幅图像，笔者收集到其中的 34 幅。这 34 幅腰鼓图像的形制类型详见表 3-8：

① 此表为笔者绘制而成。

表 3-11[①] 晚唐时期腰鼓形制分类统计表

<table>
<tr><th>序号</th><th>腰鼓类型</th><th colspan="2">腰鼓型式</th><th>数量（幅）</th><th>总计（幅）</th></tr>
<tr><td rowspan="3">1</td><td rowspan="3">Ba</td><td colspan="2">Ⅱ丙式</td><td>1</td><td rowspan="3">5</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅲ甲式</td><td>2</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅳ丙式</td><td>2</td></tr>
<tr><td rowspan="4">2</td><td rowspan="4">Bb</td><td rowspan="2">Ⅲ</td><td>甲式</td><td>5</td><td rowspan="4">14</td></tr>
<tr><td>丙式</td><td>4</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Ⅳ</td><td>甲式</td><td>4</td></tr>
<tr><td>丙式</td><td>1</td></tr>
<tr><td>3</td><td>Da</td><td colspan="2">Ⅲ丙式</td><td>2</td><td>2</td></tr>
<tr><td rowspan="5">4</td><td rowspan="5">Db</td><td colspan="2">Ⅱ丙式</td><td>2</td><td rowspan="5">13</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Ⅲ</td><td>甲式</td><td>1</td></tr>
<tr><td>丙式</td><td>4</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Ⅳ</td><td>甲式</td><td>1</td></tr>
<tr><td>丙式</td><td>5</td></tr>
</table>

晚唐时期腰鼓形制的类型相比前代有所减少，且这一时期鼓面全部为突出的“盘底倒扣式”，鼓腰中部也多有“球形”凸起出现。其中，盛唐至中唐的主流 D 型腰鼓至晚唐仍然出现较多，不过部分图像在鼓腰凸起上有了新的变化。如图 139，鼓腰中部的“球形”凸起被绘制呈花瓣的样子，十分特别。此外，B 型腰鼓到了晚唐又重新回归成为主要腰鼓形制，体型上则集中在“适中型”和“粗壮型”之间。

图 139 晚唐 第 12 窟 北壁中间《东方药师经变》 腰鼓

① 此表为笔者绘制而成。

（五）五代的腰鼓形制

五代时期绘制有腰鼓的洞窟有 11 个，出现了 39 幅图像，笔者收集到其中的 31 幅。这 31 幅腰鼓图像的形制类型详见于表 3-9：

表 3-12[①] 五代时期腰鼓形制分类统计表

<table>
<tr><th>序号</th><th>腰鼓类型</th><th colspan="2">腰鼓型式</th><th>数量（幅）</th><th>总计（幅）</th></tr>
<tr><td>1</td><td>Bb</td><td colspan="2">Ⅱ甲式</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td rowspan="3">2</td><td rowspan="3">Cb</td><td colspan="2">Ⅱ丙式</td><td>1</td><td rowspan="3">4</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅲ丙式</td><td>2</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅳ乙式</td><td>1</td></tr>
<tr><td rowspan="4">3</td><td rowspan="4">Db</td><td rowspan="2">Ⅱ</td><td>甲式</td><td>1</td><td rowspan="4">9</td></tr>
<tr><td>丙式</td><td>1</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅲ丙式</td><td>4</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅳ丙式</td><td>3</td></tr>
<tr><td rowspan="3">4</td><td rowspan="3">Eb</td><td colspan="2">Ⅰ丙式</td><td>1</td><td rowspan="3">4</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅱ丙式</td><td>1</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅲ丙式</td><td>2</td></tr>
<tr><td rowspan="2">5</td><td rowspan="2">Fb</td><td colspan="2">Ⅲ丙式</td><td>1</td><td rowspan="2">2</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅳ甲式</td><td>1</td></tr>
<tr><td rowspan="3">6</td><td rowspan="3">Gb</td><td rowspan="2">Ⅲ</td><td>乙式</td><td>1</td><td rowspan="3">4</td></tr>
<tr><td>丙式</td><td>2</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ⅳ乙式</td><td>1</td></tr>
<tr><td rowspan="3">7</td><td rowspan="3">Hb</td><td colspan="2">Ⅱ丙式</td><td>1</td><td rowspan="3">7</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Ⅲ</td><td>甲式</td><td>1</td></tr>
<tr><td>丙式</td><td>5</td></tr>
</table>

五代的腰鼓形制十分多样，除了北凉时特有的 A 型之外，之前的类型均有出现。不过这些腰鼓的鼓腰到了五代全部为凸起了，从形状上看均被绘制成花瓣形，构成了这一时期的主流。其中，C、G 型腰鼓的鼓面固定方式在这一时期也有发展，其吸收了鼓钉固定的方法，如图 176、181。此外，五代还出现了新的 H 型腰鼓，其鼓框呈“铃铛状”，鼓面为“平面”且部分采用“Z”字形交叉连接的方式，如图 185。这种“铃铛状”鼓框兼具了“沙漏状”与“喇叭状”的特点，或许就是在此基础之上演变而来的新形式。

① 此表为笔者绘制而成。

（左）图 176 五代 第 61 窟 北壁西起第二幅《天请问经变》 腰鼓
（中）图 181 五代 第 61 窟 南壁东起第三幅《阿弥陀经变》 腰鼓
（右）图 185 五代 第 98 窟 南壁东起第一幅《报恩经变》 腰鼓

综上所述，莫高窟盛期同样也是腰鼓形制发展的鼎盛时期。其中，隋代出现的新型腰鼓到了唐代则迅速发展，不仅在不同的时期形成了不同的主流，而且其鼓面的固定方式也在不断的演进变化之中慢慢地被固定了下来。此外，到了五代还演变出了具有多种形制特征的 H 型腰鼓，可谓是腰鼓形制百花齐放的繁荣时代。

四、晚期——宋、西夏

（一）宋代的腰鼓形制

宋代绘制有腰鼓的洞窟有 2 个，仅出现了 3 幅图像，其中，笔者收集到了 2 幅，如图 200、201。

（左）图 200 宋代 第 55 窟 北壁东起第三幅《思议梵天问经变》 腰鼓
（右）图 201 宋代 第 55 窟 南壁东起第二幅《观无量寿经变》 腰鼓

这两支腰鼓的形制分别为 C 型和 E 型，鼓面均为“平面式”，鼓腰中部有花瓣型凸起，应为五代时期腰鼓形制的延续。这一时期腰鼓在数量上已经大大减少了，可见其在历史上的流行程度也在减弱。

（二）西夏的腰鼓形制

西夏绘制有腰鼓的洞窟有 4 个，出现了 5 幅图像，笔者仅收集到其中的 2 幅。其中，图 202 中的腰鼓绘制的十分精细，形制为 Db 型，鼓腰中部有花瓣形凸起。图 203 的绘制水平则远远不如前代，很难分辩腰鼓的具体形制，但笔者猜测应该也为 Db 型。

（左）图 202 盛唐 第 130 窟 南壁上方 腰鼓

（右）图 203 隋代 第 400 窟 北壁《东方药师经变》 腰鼓

综上所述，莫高窟晚期是腰鼓发展的衰落时期。其不仅在数量上大幅减少，在形制上也多为前代的延续，并且逐渐变得单一、没有新意，反映出了逐渐衰落的趋势。

第二节 腰鼓图像演变的规律

通过上述对腰鼓形制在壁画中演变发展过程的梳理，笔者又进一步将腰鼓融入到了乐伎的实际演奏过程中，并试图从整个历史发展的角度来对壁画中腰鼓图像演变的规律进行探究。经过对比、考证，腰鼓图像在壁画中的演变规律主要有以下两个特点：

一、西域东渐中原

从第一节中腰鼓形制的演变过程可知，莫高窟早期的腰鼓形制相对比较单一，几乎全部为鼓框呈“漏斗状”的 B 型腰鼓。但若将其与早期印度石雕及西域壁画中的腰鼓图像进行比较即可发现，它们不仅在鼓框上是相同的，而且在鼓面的固定方式上，也和敦煌西魏及北周时期绘制出的“X”字形连接及“Z”字形框架连接的方式十分相似。此外，在腰鼓的体型上，古印度的腰鼓也明显展现出长短粗细的不同，如图 3-1、3-2、3-3。综合来看，敦煌早期壁画中出现的腰鼓应是古印度及西域腰鼓东渐的反映，同时也证实了笔者在第一章中有关其起源的观点。

（左）图 3-34 古印度帕鲁德石雕中的细腰鼓 公元前 2-前 1 世纪

（中）图 3-35 古印度雕塑中的细腰鼓 公元 6-7 世纪

（右）图 3-36 古印度雕塑中的细腰鼓 公元 7-8 世纪

既然中国的腰鼓的确是从印度传来的，那么在腰鼓的演奏方式上也必然也会有很多相似的特征。如图 3-1 为印度公元前 2-前 1 世纪的细腰鼓图像，可以看到，这里的乐伎站立在地上，将腰鼓挂在腰间并用双手演奏，反映了印度早期腰鼓的演奏方式。而在敦煌早期北魏至西魏壁画（公元 4-6 世纪）的腰鼓图像中，也均为这种呈立姿并将乐器挂于腰间两个手拍击的演奏方式，且与同时期西域壁画中绘制的腰鼓演奏是相同的（如图 3-4、3-5）。

（左）图 3-37 新疆克孜尔石窟第 171 窟中的细腰鼓 公元 4 世纪

（中）图 3-38 新疆克孜尔石窟第 163 窟中的细腰鼓 公元 6 世纪

（右）图 3-39 新疆克孜尔石窟第 80 窟中的细腰鼓 公元 7 世纪

到了北周至隋代（公元 6-7 世纪），印度的雕塑及西域的壁画中还展现了一种乐伎坐于地下的演奏方法（如图 3-2、3-6），乐伎均席地而坐，双腿交叉盘起或单腿盘起，并将腰鼓挂在腰间的位置，采用双手拍击或单手演奏腰鼓。这种单手演奏的方式在印度也十分常见，如图 3-3。但若对敦煌中期的腰鼓图像进行对比即可发现，这些演奏方式同样也有出现。例如图 34、35，其中的乐伎均为盘腿坐

于地下，将腰鼓挂在腰间，且左手均搭在膝盖上、单用右手拍击鼓面。此外，图39中的乐伎也是一样，左手搭在腰鼓鼓腰上，右手演奏。以上这一切实例，均进一步证实了敦煌早期腰鼓的演变规律为反映了西域东渐中原这一历史事实。

（左）图34 北周 第428窟 西壁佛龛 腰鼓

（中）图35 北周 第430窟 西壁佛龛 腰鼓

（右）图39 隋代 第379窟 窟顶藻井北边 腰鼓

二、中原本土传承

（一）中原本土细腰鼓的传承

提到中原本土的细腰鼓，从第一章的考证中可以知道，早期中原的细腰鼓为单面鼓，且左右鼓框大小不等（如图3-7）。而在敦煌壁画中，这种异形的腰鼓也有一例，出现在北凉时期（如图1）。

（左）图 3-40 青海民和阳山出土陶鼓

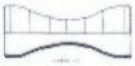
（右）图1 北凉 第272窟 窟顶藻井西披 腰鼓

通过对比二者发现，新石器时期的细腰陶鼓蒙皮一面鼓框较大，且口径向外扩。壁画中鼓框外扩一侧的体积则较小并用于演奏，与前者正好相反，这样来看似乎这支腰鼓并不太符合本土腰鼓的特征。但是仔细观察即可发现，北凉之后壁

画中的腰鼓已经全部被绘制为双面等腰型的细腰鼓了，另外在演奏方式上这支腰鼓也符合印度早期站立挂于腰间单手演奏的特征。因此，这或许意味着壁画中此处的腰鼓可能是在本土细腰陶鼓的基础上结合了西域双面蒙皮的方式演进而来的新形式。

为了进一步证实上述猜想，笔者发现，鲁山窑还出土了一批唐代的花瓷腰鼓，据冯志刚调查共有以下几种（见表 3-10），其中就有鼓框两端不对称的“异形口腰鼓”。从图像来看，此处唐代的异形腰鼓形状相比新石器时期的细腰陶鼓更加接近于北凉时期的腰鼓。虽然此器是在唐代出现的，但是结合新石器时期的细腰陶鼓实物及北凉时期的腰鼓图像来看的话，这种形状的腰鼓很有可能在北凉时期或更早就存在了。这样一来也就证实了笔者上述的猜想，反映了敦煌早期壁画中腰鼓图像对中原本土腰鼓传承的特征。

表 3-13[①] 鲁山窑花瓷腰鼓的釉色及形式

	异形口腰鼓	喇叭口腰鼓	粗腰喇叭口腰鼓	竹节状腰鼓	收口腰鼓
黑瓷腰鼓					
黑瓷花釉					
茶叶末花釉					

（二）中原本土对西域腰鼓的传承

虽然敦煌早期壁画中的腰鼓图像多为西域腰鼓的反映，但是其传入中原之后也不断与我国鼓文化相融合，最终演变成为了具有中国特色的细腰鼓。接下来，笔者将结合第一节中的梳理情况从以下几个角度对壁画中腰鼓图像的演变规律进行讨论：

1. 腰鼓鼓框的演变规律

早期印度的“漏斗状”鼓框传入中原之后，在西魏时期出现了少数鼓框内凹呈“喇叭状”的新尝试，后来经过北周时期的发展，到隋代便出现了变化。隋代时期，“漏斗状”鼓框一部分边缘向外凸，呈现为口沿内收的“沙漏状”，另一部分则仍为前期的“喇叭状”。到了唐代，这三种鼓框形状均有出现，不过却以“漏斗状”和“沙漏状”居多。其中，初唐时期仍主要流行西域的“漏斗状”鼓框，但到了盛唐至中唐时期则转向以饱满的“沙漏状”鼓框为主，而晚唐时期这

① 任志录.从鲁山花瓷看腰鼓的几个问题[J].东方收藏,2018(04):16.

二者则均为主流。

其实通过观察就可以发现，“喇叭状”和“漏斗状”分别内凹和外凸的鼓框特征早在中原本土的异形细腰鼓上就已经出现了。那么就可以猜想，壁画中东渐的腰鼓鼓框在莫高窟中期开始分化出不同形状或许就是结合了中原本土的腰鼓特征而形成的。此外，从上面提到的花瓷腰鼓来看，这些出土的实物也可以划分为“喇叭口腰鼓”和“收口腰鼓”（如图 3-8），这和我们在壁画中看到的鼓框形状是相同的。不仅如此，壁画中盛唐至晚唐主流的“沙漏状”鼓框其在流行的时间上也和历史上花瓷腰鼓的发展相同步。而制瓷工艺又是我国本土所特有的，其于唐代被运用于腰鼓的制作，也进一步说明这两种形状的腰鼓鼓框可能在唐之前就已经出现了。因此，印度及西域的腰鼓传入我国之后可能在逐渐与我国中原本土的细腰鼓不断融合，大概在隋代出现了许多具有中原特征鼓框的腰鼓，然后到了盛唐又将制瓷工艺用于其上，并成为这一时期的一个潮流，反映了中原本土对西域腰鼓的继承与融合。

图 3-8 复仿唐代鲁山花瓷细腰鼓

到了五代，壁画中又出现了一种新的“铃铛状”鼓框，这种鼓框结合了“沙漏状”及“喇叭状”的特征，所以可以猜想，之前的这几种腰鼓也在不断的发展演进中。宋代之后，壁画中的腰鼓图像就几乎消失了，仅存的几幅腰鼓形制也是前代的延续，这与历史文献记载中“腰鼓”逐渐被“杖鼓”取代的情况是一致的。因此整体来看，壁画中腰鼓鼓框的演变规律是与历史发展的情况相符的，并大致为我们呈现出了西来的腰鼓逐渐被中原化的过程。

2.腰鼓鼓面及固定方式的演变规律

从壁画中腰鼓鼓面的发展来看，北凉至北周时期全部为鼓面突出的“盘底倒扣式”，而同样是从隋代开始发生变化，出现了呈“平面”的鼓面方式。这种形式的鼓面出现之后，立马就被用在西来的“漏斗状”鼓框之上了，并在初唐时期形成了一定的潮流。盛唐之后，各种鼓框也纷纷尝试这种新型的鼓面，不过从数量上看，还是以突出“盘底倒扣式”更受欢迎。

对于腰鼓鼓面的固定方式来讲，由于各时期图像绘制技法与风格的差异，导致壁画中并非所有图像均有这类细节的呈现，故而笔者仅能通过第一节中的部分梳理来推断其在历史上的演变发展过程。整体来看，壁画中的腰鼓多采用绳索绷紧的方式，到了盛唐和晚唐则有少部分采用鼓钉固定的方式。其中，早期的腰鼓绳索串系方式应有两种，分别为“X”字形连接和“Z”字形框架连接，到了初唐之后则有所发展，后者逐渐简化为“Z”字形连接并成为这一时期的主要连接形式。这种形式到盛唐之后又有所发展，成为了“Z”字形交叉连接的新形式。之后，这两种形式就共同被运用在腰鼓鼓面的固定之上了。

在前文中我们已经知道，印度及西域的腰鼓鼓面本身就是以绳索连接绷紧的。不仅仅只有腰鼓，印度其他类型的鼓也多采用这种形式。这种以绳索绷紧鼓面的方式有一个好处，就是乐伎可以通过调整绳索的长度来改变鼓面的松紧程度从而改变音高，使其能够适应多种乐曲的需要。在这种绳索绷紧的方式下，腰鼓的鼓面既可以是突出的也可以是呈平面的，二者均适用。而纵观中国本土的鼓，则鼓面全部为“平面”，鼓皮也均以鼓钉沿鼓框边沿一周固定。这种固定方式无法改变鼓皮的张力，故仅能敲击出一个音高，所以在具体乐曲中往往不只运用一面，十分不便。因此，壁画中早期腰鼓鼓面多运用绳索固定的方式无疑是印度、西域腰鼓东渐的一种反映，而初唐之后这种固定方式被运用在平面的鼓面以及鼓面突出的“沙漏状”鼓框之上，并且随时代发展于中原出现了不同的绳索连接方式，这一切也都证明了中原对西域腰鼓的继承与影响。

3.腰鼓鼓腰的演变规律

从敦煌壁画中腰鼓中部鼓腰的绘制情况来看，“中部连通”和“中部凸起”的鼓腰在历代均有存在，但不同时期又有各自不同的特点。初唐时期之前，腰鼓鼓腰多有“球形”凸起，盛唐时期的腰鼓鼓腰则多与历史上的花瓷腰鼓一样为连通状。中唐时期二者的数量大体相当，到了晚唐时期则开始偏重于有“球形”凸起鼓腰的腰鼓，同时在凸起上也出现了一些绘有花瓣形的图案，五代之后几乎全部为这种绘有花瓣的“球形”突起了。而我国自古就有在乐器上绘制花纹的形式，那么壁画中腰鼓鼓腰的演变其实也应该体现了中原本土文化对西域腰鼓的一种发展与传承。

4. 腰鼓演奏方式的演变规律

通过前文对印度及西域腰鼓演奏方式的讨论我们已经知道，其主要是以站姿为主，并将腰鼓挂在腰间双手或单手拍击演奏，壁画中早期的腰鼓演奏也传承了这种形式。不过自初唐之后，情况就发生了改变，腰鼓演奏多以坐姿为主，除了部分仍采用挂在腰间或胸前之外（如图 48），其他多采用放置的形式置于乐伎腿上、脚腕上或身前的地上了，演奏的方式除了手拍还部分结合了鼓杖击奏的手法（如图 62、47）。

（左）图 48 初唐 第 220 窟 北壁《东方药师经变》 腰鼓

（中）图 62 初唐 第 334 窟 北壁《阿弥陀经变》 腰鼓

（右）图 47 初唐 第 220 窟 北壁《东方药师经变》 腰鼓

盛唐起，壁画中还开始出现了边舞动边演奏腰鼓的情况。采用这种姿态演奏时，腰鼓仍然是被挂在舞伎靠近胸部的腰间甚至是胸前的位置，多以双手拍击演奏为主，且到了五代时，壁画中的腰鼓图像几乎全部为这种形式，成为了一种主流（如图 177）。

图 177 五代 第 61 窟 北壁《天请问经变》 腰鼓

众所周知，中国鼓文化十分悠久，多与舞蹈共同表演，并根据不同鼓的使用而构成不同的鼓舞。其中，中国鼓由于体积较大故通常不会选择挂在身上演奏，而是将其置于地下或者一个特制的架子之上，表演的时候也往往是舞伎边舞动边使用鼓槌来进行敲击。隋唐之际，宫廷多部乐与坐部伎的形成又要求乐伎需要采用坐姿来演奏。因此，印度及西域的腰鼓传入之后，为了适应宫廷用乐的形式，逐渐开始采用坐姿将乐器放置在身上的方式演奏了，并且在演奏方式上也部分吸收了中原的鼓杖用法。此外，在中国传统舞蹈道具鼓的使用上，也进一步影响了西域乐舞，从而形成了风靡一时的“腰鼓舞”。可见，壁画中腰鼓演奏方式的演变忠实的反映了历史上腰鼓的发展状况，并彰显了中原本土鼓乐对西域腰鼓发展的影响。

综上所述，腰鼓在壁画中的演变规律是与历史发展的过程相同步的，主要反映了印度及西域腰鼓东渐中原的情况，以及在中原不断传承、演进并与中原本土腰鼓从鼓框、鼓腰、鼓面、固定方式、演奏方式等多个角度的融合过程。

本章小结

本章第一节笔者主要是在第二章对敦煌壁画中腰鼓形制的研究与型式分类的基础上，通过进一步对不同时期壁画中腰鼓形制特征的梳理，从而构建了其在壁画中的演变、发展过程。通过梳理发现，莫高窟早期的腰鼓主要以鼓框呈“漏斗状”、鼓面为突出的“盘底倒扣式”B 型腰鼓为主，腰鼓鼓腰中部除了部分是连通的之外多数都有“球形”凸起，鼓面多用绳索以“X”字形或“Z”字形框架的方式来连接。中期是 B 型腰鼓形制分化的转折时期，出现了鼓框呈“沙漏状”“喇叭状”、鼓面呈“平面”的新形式，为后续的发展奠定了基础。

莫高窟盛期迎来了腰鼓发展的鼎盛时期，并在不同时代有着不同的流行特点。其中，初唐时期的主流形制为鼓框呈“漏斗状”鼓面呈“平面”的 C 型腰鼓，其鼓腰多有“球形”凸起，鼓面的绳索连接方式上也改进为“Z”字形连接了。盛唐时期，鼓框呈“沙漏状”鼓面为突出的“盘底倒扣式”D 型腰鼓则迅速发展，占据了 C 型腰鼓的主流地位，且这一时期腰鼓的鼓腰中部多为连通型，鼓面的绳索连接也部分发展为“Z”字形交叉连接了。中唐时期，D 型腰鼓仍为主流，不过鼓腰又多开始出现“球形”凸起了。晚唐，前代流行的 B 型腰鼓开始回归，并与 D 型腰鼓共同构成了这一时期的主流。而五代则在之前这些腰鼓的基础之上，又出现了一种结合了“沙漏状”与“喇叭状”鼓框特征的“铃铛状”H 型腰鼓，并且所有的“球形”鼓腰凸起均绘制成一朵花瓣形状，十分特别。莫高窟晚期的腰鼓在数量上已经不多了，形制也多为前代的延续，出现了衰落的迹象。

在第二节中，笔者将壁画中的腰鼓融入到了实际的演奏过程之中，并从历史发展的角度对腰鼓图像的演变规律进行了探究。其中，通过对比壁画早期腰鼓图像与同时期印度、西域图像发现，其演变规律为西域东渐中原。此外，笔者还从腰鼓鼓框、鼓面与固定方式、鼓腰以及演奏等角度将壁画中的腰鼓图像与中原本土的细腰鼓特征进行了对比，进而发现了其对中原细腰陶鼓的传承以及西域腰鼓在传入中原之后与中原本土细腰鼓不断融合的演变规律。因此，敦煌壁画中腰鼓图像的演变的确是与历史相符的，不仅展现了腰鼓在历史上的具体变迁过程，而且彰显了西域胡鼓东渐中原并于中原不断华化的历史事实。

第四章 敦煌壁画中腰鼓长期存在的功能属性

敦煌壁画中的腰鼓图像不仅能够反映其在历史中的具体演变发展情况，还能够从侧面透露出腰鼓所处的社会文化生活，体现出腰鼓的社会功能和地位。因此，本章笔者将从壁画中腰鼓所具有的“乐”“舞”两种不同的属性入手，结合其在壁画中的应用，将腰鼓置于整个社会的文化背景之下，对其进行文化层面的关照，从而寻求腰鼓在中国出现、兴盛及衰落的历史动因，并探讨腰鼓功能转换的演变规律。

第一节 腰鼓所彰显的“乐”属性

腰鼓作为一件打击乐器最主要的功能就是敲击节奏，但是在其传入中原之后便逐渐与我国固有的文化相融合，并随着历史的发展被运用在不同的乐舞形式之中，承担了除乐器之外的其他功能。总的来看，腰鼓在我国历史上的变迁及功能的转变大致有以下三个阶段：

一、魏晋南北朝时期“腰鼓”传入中原

（一）“腰鼓”传入中原的历史动因

魏晋南北朝战争频发，“作为统治阶层的地主阶级出现了分化，先是门阀世族阶层占据了舞台中心，继而中小地主逐渐成为新生力量；加之，少数民族的内侵，各种不同意识形态政权的确立，在融合与同化的过程中，也推动了整个社会结构的改变。”[①]这些社会形态与结构的转变均对原来以礼乐制度的统治基础造成了冲击。但在这一动荡的时期里，文化并没有因此受到影响，而是在持续的民族迁徙与碰撞中形成了新的文化格局。因此，这也就为新的音乐文化力量胡乐器“腰鼓”的传入与发展提供了有利的生存土壤。

我们知道，上古时期的音乐发展是十分封闭的，这与当时的经济、交通状况息息相关。所以，在这种社会形式下就产生了体型十分庞大，具有浓厚象征性的“金石钟鼓之乐”。但是魏晋之后社会形态的改变已经令以往象征性的礼仪音乐不再有对人们精神上的约束与控制，且其冗长拖沓的音乐风格也与这个时代相悖，于是人们开始思考自己真正喜欢和需要的音乐。而胡乐器则大多体型较小，这是由胡人马上作乐的游牧民族特点所决定的。此外，其在音乐上也多注重旋律性与节奏性的表现，适用于展现较为快速的乐曲，风格激烈奔放。这种极具艺术性的“歌舞伎乐”在很大程度上适应了当时社会的需求，并给我们以多样的精神享受。

① 黄艺鸥.方响形态及其历史文化研究[D].上海音乐学院硕士学位论文,2007:70.

因此，胡乐在当时的宫廷以及民间均十分流行，并极大地改变了中国固有的音乐格局。

在乐器的使用上，胡乐器因其便携、灵巧的特点逐渐渗透到了中原本土的乐器之中，故以往较大型的传统乐器在汉代之后就不再出现了，尤其是鼓。但在中国人的观念里，对乐器的认识多源自于材质的分类，在乐队组合中也多会维持各类乐器的平衡。所以，当中国鼓消失之后，就需要新的乐器来替代“革”的位置。而胡乐器中又以胡鼓居多，其形制较小，同样是蒙皮制成的“革”类乐器，并且大多由绳索绷紧鼓皮，故还能够根据绳索的松紧来调节音高，显然比传统的中国鼓优势更大。因此，包括腰鼓在内的胡鼓就替代了传统的中国鼓，承担了乐曲中节奏控制的功能。

综上所述，魏晋南北朝时期的动乱背景改变了社会的形态与结构、构成了新的文化格局，从而使得音乐主流形态及人们的审美情趣发生了变化，而胡乐中的腰鼓又以其所特有的灵巧、热情的民族性格满足了时代的需要，故而这些因素共同成为了“腰鼓”传入中原的历史动因。

（二）魏晋南北朝时期“腰鼓”的祭祀功能

鼓在远古时期就被认为与神相关，而鼓声则被人们看作是与天雷一样具有威慑力量，故而被赋予了能与天地鬼神相感应的特征。所以，鼓在我国通常会被用在祀神、逐役、驱邪、救日、求雨等宗教民俗活动中，体现其实用性的祭祀功能。其实，这种击鼓敬神、逐役的风俗在我国由来已久，早在神农氏时期就已经存在了，而且上古时期的击鼓敬神活动多与农业生产相关联，主要反映了我们以农业生产为生的悠久历史，因此之后在中国农耕传统中就长期流传着以鼓祀神的祭祀活动。

其中，我国悠久的社日祭祀就是实例之一。在原始社会时期，人们主要依赖土地为生，当看到土地能够长出庄稼、供给衣食，便对土地产生了崇敬、感激之情，于是对其能够生长万物的现象作出神秘的解释，土地自然也就成了神的化身。因此，人们通常选择在春天播种和秋天收获时敲击土鼓，一是向神通报，邀请神明一同享受丰收的喜悦；二来是娱神，讨神欢心，希望来年土地神能继续降福人间，使庄稼有更好的收成。

除了社日之外，腊日也是我国悠久的祭祀日子，其通常指年末的十二月初八日。由于在农民的劳作生活中冬季比较空闲，所以到了年末人们往往会举办大型的祭祀活动以表达对天地诸神及祖先的感激之情。在古代，“腊”、“蜡”、“猎”同为一字，故而在以狩猎为生的年代，人们为了逐疫就把禽兽作为“牺牲”，举行“腊（猎）祭”[①]。后来到了农业社会，腊祭除了需要准备祭品之外，又融入了

① 高思远、梁泉.腰鼓[M].北京:中国文联出版社,2008:52.

许多其他的内容。如《周礼》载："国祭蜡，则吹《豳》颂，击土鼓，以息老物"[①]。可见，早在先秦就已经存在腊日击土鼓的传统了。此外，汉代还曾规定腊祭这一天要以猪羊祀社稷，众官吏要与百姓共同宴饮庆祝，并且为了获得农业丰收，还要在腊祭前一天要驱除带来不祥的各种鬼疫。因此，腊祭就成为了逐疫与腊祭合二为一的形式。[②]

关于这种腊祭逐疫活动在民间的形式文献中有详细的记载。《荆楚岁时记》载："村人并击细腰鼓，戴胡头，及作金刚、力士以逐疫。"[③]从魏晋时期腊日击鼓祭祀活动的表现形式来看，其与先秦的仪式有所不同。首先，这里的演奏者要戴"胡头"，也就是假面具，为了使疫鬼害怕，还扮作金刚、力士。而这时自东汉传入华土的佛教在南北朝时已经大盛，所以这里结合了佛教中的形象，把佛籍中所说的金刚、力士借来作为逐疫的护法神。此外，这里演奏的也不是之前所说的"土鼓"，而是明确为了"细腰鼓"。因此，细腰鼓就成为了腊祭活动中的一件法器，主要用于祭祀的功能存在。

针对上述文献记载，笔者发现，在敦煌魏晋南北朝时期的壁画中也有类似的图像出现。石窟中共出现了三例，分布在北魏及西魏时期的壁画之中，如图 11、12、18。可以看到，这里绘制的人物肥头大耳、仅穿一条短裤，姿态十分夸张，还有兽头人身的形象。这些其实就是药叉，它们是佛教中的护法神之一[④]。而其也在演奏细腰鼓，目的是护持佛法。因此，不论是演奏者的形象还是细腰鼓的功能都与历史记载相符，故壁画中的药叉伎乐可以看做是魏晋时期腊日击腊鼓逐役活动的图像化呈现。

（左）图 11 北魏 第 257 窟 北壁下层 腰鼓

（中）图 12 北魏 第 257 窟 南壁下层 腰鼓

（右）图 18 西魏 第 249 窟 北壁下层 腰鼓

① 李学勤.周礼注疏·春官宗伯(卷 17)[M].台湾古籍出版社,2001:522.
② 严昌洪、蒲亨强.中国鼓文化研究[M].南宁:广西教育出版社,1997:223.
③ [晋]张华等.博物志·外七种[M].上海古籍出版社,2001:161.
④ 高德祥.敦煌古代乐舞[M].北京:人民音乐出版社,2008:202-203.

综上所述，鼓因具有通神的功能自古以来就被运用在我国与农业生产相关的宗教祭祀活动之中。因此，腰鼓随胡乐进入中原之后也融入到了古老的腊祭活动之中，在民间承担了作为祭具用于祭祀的主要功能，并成为了一件可以驱除鬼疫的法器。

二、隋唐时期“腰鼓”进入宫廷

（一）腰鼓兴盛的历史动因

隋唐是中国歌舞伎乐发展最为鼎盛的时期。这一时期，国家强盛、经济繁荣，且在面对外来文化时保有强大的民族自信，积极吸收国外优秀文化，因此在经历了汉魏长时期的人口与文化迁徙之后，最终于隋唐时形成了雅、俗、胡多民族融合的音乐文化局面。而其中的胡乐，早在汉代就已经陆续传入中原了，并在唐代之前有了深厚的历史沉淀。其中，东汉时的灵帝就对胡俗有着一种近乎狂热的崇尚。此外，北齐后主高纬对龟兹乐的热爱也使得齐朝龟兹被称为隋朝三大龟兹乐之一，而之后民族政权的频繁更替，再加上民族迁徙、宗教传播、联姻等关系，也都给胡乐大规模东输创造了条件①。

隋唐时期胡乐的兴盛还与统治者的喜爱与音乐机构中的教习活动有着很大的关联，例如唐代《羯鼓录》中所记载到的宋璟与皇上讨论鼓事，其中就提到了其擅长演奏的羯鼓与腰鼓这两件胡鼓。此外，腰鼓传入之后，其热烈奔放的娱乐性音乐风格与中国鼓的传统风格形成了鲜明的对比，引起国人的新奇感，并在一定程度上对我国鼓文化造成了强大的冲击，继而弥补了中国传统鼓文化的不足。因此，胡乐及腰鼓在隋唐时期的兴盛与当时国家富足、文化开放的社会背景，腰鼓本身所具有的优势，以及与唐代人们的审美意识、进取信念的全面复苏都有密切的关系。

（二）隋唐宫廷燕乐中“腰鼓”的宴飨娱乐功能

早在我国上古时期，吃饭时演奏鼓乐助兴的宴乐形式就已经成为了帝王的日常。按照儒家理论，宴乐之制是帝王伟大功绩的体现，只有圣贤的统治者才有心思在吃饭的时候听音乐，因此并非每一位帝王都有权利享用这种形式。但后来“乐食”便演变成为了圣贤天子的象征、国富民强的标志，所以历代君王享用宴乐愈演愈烈，十分奢侈豪华。而周天子为了加强其统治，便在每年固定的几个时间于宫廷中举行盛大的宴会，宴请诸侯，招待耆老。自此，宫廷宴乐的运用领域就逐渐扩大了，娱乐功能也逐渐增强。

到汉代时，就已经有用于不同场合的宫廷音乐了。其中，黄门鼓吹就是天子在宫廷中以鼓吹宴群臣的形式，而在这种宴飨娱乐性的歌舞活动中鼓又占据着十

① 韩娇艳.隋唐龟兹乐部考[D].河南师范大学硕士学位论文,2013:16-17.

分重要的地位。隋唐则是宴（燕）乐发展最为繁盛的时期，这时的燕乐是融合了雅、俗、胡为一体的歌舞娱乐性音乐。因此，其取得如此高的成就是与“胡乐”“胡鼓”的大量吸收密切相关的。[①]

在历史上，随着胡乐不断与我国雅乐、俗乐相融合，对胡乐的集结与整理工作也大致出现了两个阶段。第一个阶段是隋唐帝王按照音乐内容的来源与性质对外来音乐作的三次集结工作，第一次是隋文帝时，结集为七部乐，其中有六部为胡乐；第二次是隋炀帝时，结集各部乐为九部乐，有七部为胡乐；第三次是唐太宗时，结集为十部乐，其中有八部为胡乐。这十部伎，作为皇宫、国家事务的宴飨乐舞而设置于殿庭，用于立太子的祝宴、招待外国使臣的国宴等。[②]如表 4-1，从表格中所呈现的隋唐宫廷乐部中腰鼓类乐器的使用情况来看，除了燕乐和清乐之外的其他九部均用到了腰鼓类乐器。可见到了隋唐时期，胡乐及腰鼓就已经正式被用于我国传统的宴饮之中了。第二个阶段是唐玄宗为了将胡乐进一步华化、雅化，又根据演出形式的不同，将宴乐划分为了坐、立两部。而这两部乐仍以《龟兹乐》为重，且多用到包括腰鼓在内的龟兹乐器，证明了其对九、十部乐的吸收和借鉴。

表 4-14[③] 隋唐宫廷乐部中腰鼓类乐器使用情况统计表

类属	乐器	燕乐	清乐	西凉	高丽	天竺	龟兹	疏勒	安国	康国	高昌	礼毕
腰鼓类乐器	腰鼓			○	○		○	○			○	○
	都昙鼓					○	○					
	毛员鼓					○	○					
	正鼓								○	○		
	和鼓								○	○		
腰鼓类乐器占比		0	0	1/20	1/22	2/11	3/19	1/11	2/10	2/5	1/15	1/7
经变乐舞中的腰鼓图像占比		122/288										

“从音乐内容上说，九、十部乐更多体现的是统治者的疆域、霸权，反映了其对外的功能；而坐、立部伎则多是与统治者自身生活有关的歌功颂德意味浓厚的乐舞，通过音乐向臣民传递了一种祥和安康的气氛。”[④]因此，如果说九、十部乐是胡乐应用在传统宴乐中华化的初步阶段的话，那么坐、立部伎则可以视为“胡乐”完全华化的依据。之前的胡乐不仅在乐部名称上被完全的更改了，且在音乐内容和形式上也完全融入到了中国传统的宴乐之中，那么其中用到的腰鼓或许也

① 严昌洪、蒲亨强.中国鼓文化研究[M].南宁:广西教育出版社,1997:80-82.
② 严昌洪、蒲亨强.中国鼓文化研究[M].南宁:广西教育出版社,1997:309.
③ 此表为笔者绘制而成。
④ 韩娇艳.隋唐龟兹乐部考[D].河南师范大学硕士学位论文,2013:13-14.

随之发生演变了。

敦煌壁画中的经变乐舞虽然是为了礼佛、娱佛而置，但诸多学者通过考证均认为这种乐舞形式其实正是反映了我国唐代宫廷的宴乐制度，只不过宫廷中的乐队是为了娱人而设置的罢了。从壁画中的经变乐队来看，其最早于初唐时期出现在经变画中，在这种形式中腰鼓图像出现的数量几乎达到了壁画中所有腰鼓图像的一半（如上表 4-1），可见腰鼓在这种形式中是十分流行的，并与历史上宫廷乐部中胡乐及腰鼓的兴盛情况一致。而且敦煌壁画中的腰鼓在乐队里的配置大致也为 1-4 支的规模（如图 4-1），这同样与文献记载中宫廷宴乐所使用的乐器数量是大体相符的。

图 4-41 盛唐 148 窟 东壁门北《东方药师经变》 经变乐舞

通过前文第三章中腰鼓演变情况的分析，我们又了解到印度传来的胡乐器腰鼓在经过隋代与我国文化相融合之后，到唐时其形制、演奏及应用均发生了变化，并且已经发展演变成为具有中国特色的中国鼓家族成员之一了。因此，经变乐舞中腰鼓的绘制的确如实的展现出了当时社会宴乐的实际应用情况，而其中的腰鼓也随着胡乐的不断华化过程逐渐承担了燕乐中的宴飨娱乐功能。

综上所述，在我国上古时期就有帝王宴饮时演奏鼓乐助兴的宴乐形式了，后来随着宫廷宴乐运用领域的扩大，其娱乐功能也逐渐增强。到了隋唐，胡乐则开始正式被运用在燕乐之中，并且随着燕乐形式与内容的转化逐渐演变为用于彰显帝王功绩的乐舞形式，而其中的腰鼓也随之华化为中国鼓家族成员之一，并主要承担了燕乐中的宴飨娱乐功能。

（三）唐代鼓吹仪仗乐中“腰鼓”的等级身份象征功能

在我国自古就有一个十分传统的观念，认为惊雷闪电、疾风暴雨等现象是天上的蛟龙现世引起的，雷声是为了给其开路，以显示威风。所以中国人往往将雷

雨和龙联系在一起，并且塑造出了龙头人身的雷神形象，将其奉为尊神。而中国文化又十分特别，在无法认识自然现象的年代，人们一方面崇敬雷神，另一方面又希望能够与神相通使其为自己所用。因此，在巫术盛行的社会就出现了模仿雷声的巫术，最初可能是用人声模拟，后来便出现了鼓。由于鼓的声响与雷鸣十分相似，故人们认为雷声就是出自于雷公槌击连鼓的鼓声，在这种观念的引导下，雷便与鼓对应起来了。此外，人们还将天上的龙与人间的“龙”——天子也相对应，作为民族的象征。

中国古代的帝王均以真龙天子自居，其实就是为了利用民间的信仰来神化君主，威震臣民。然而既然自诩为龙，就必然要有龙的架势，于是历代天子出游巡幸，必然有庞大的鼓吹仪仗乐队前呼后拥，正如天龙现世必伴以雷鸣一样，这里的鼓声就象征着天雷，示意天子要来了。由此，历代鼓吹仪仗队均十分重视鼓的使用，就是与传统文化中的龙王信仰密切相关。而鼓吹乐的起源又与西域的胡乐相关，当时李延年就将佛曲改编成了二十八首军乐曲运用在了军队仪仗乐中，其中必须用到的就是鼓。因此，汉代鼓吹乐的盛行与胡乐乃至胡鼓的传入有很大的关联。[①]

与鼓吹乐相关的画面在北周第 290 窟人字披西披佛传图之“得胜回宫”[②]中就可以看到。如图 4-2，描绘的是太子打胜仗回宫途中的仪仗场景。可以看到，右侧骑马的太子向曲尺形院落而来，上张持伞盖和扇，后面有四个侍者相随，前有奏箜篌、吹横笛、弹琵琶、击腰鼓的乐队，左旁侧院落门旁立有二侍者。其中的乐队位于前面，并以鼓吹为主，从壁画中呈现的形式来看又十分接近用于在欢迎队伍凯旋归来时的庆典仪式中演奏的“短箫铙歌”，可见此时腰鼓已经被运用在我国传统仪仗“鼓吹乐”文化之中了。

图 4-42 北周 第 290 窟 主室窟顶人字披西披 得胜回宫

① 严昌洪、蒲亨强.中国鼓文化研究[M].南宁:广西教育出版社,1997:308-309.
② 季羡林主编.敦煌学大辞典[M].上海辞书出版社,1998:250.

鼓吹乐最初本是帝王所特有的，后来皇帝给得宠的或者立下战功的重臣也配备了鼓吹乐队，以作为恩赐之物和笼络人心的手段。由此，鼓吹乐队就不再是天子的专利，并且成为了封建统治阶层炫耀特权的装饰品，使用的范围逐渐扩大。隋唐之后，不但皇亲国戚、文武重臣享有鼓吹乐队之外，就连诸州镇戍也都配备了鼓吹乐队。[①]这种情形在晚唐及五代时期绘于第 156 及第 100 窟南北壁下端归义军的《出行图》中就可以反映出来。如图 4-3，在此仪仗队的前部就出现有鼓吹乐队，且在乐伎方队中使用到了腰鼓。可见，此时腰鼓已经深深融入我国仪仗文化之中了。

图 4-43 晚唐 第 156 窟 南壁下端《张议潮统军出行图》 前部仪卫图像

综上所述，我国自古就有以鼓声比拟天雷而用作帝王出巡展示君威的仪仗文化传统。后来随着鼓吹乐的发展及仪仗运用领域的扩展，隋唐时期的宫廷重臣及诸州镇戍也都配备了鼓吹乐队，而腰鼓也随之被运用到了传统的仪仗文化之中。因此，隋唐鼓吹仪仗乐中的“腰鼓”除了用于演奏节奏之外，还作为等级身份的象征。

三、宋代之后“腰鼓”转向民间

到了宋代，随着商品经济日趋活跃，戏曲、说唱、歌舞和器乐等民间俗乐逐渐成为了人们生活的主流，腰鼓自然也开始从宫廷转向民间发展。所以在壁画中，宋西夏时期的腰鼓也就很少出现了。而宋代之后，“腰鼓”的演奏方式也大多发生了变化，主要以杖击的方式为主，故而被命名为了“杖鼓”。宋代杖鼓的形制特征仍然是“广首纤腹”，这种形式的鼓框能够获得具有穿透力且悠长的音效，再加上手拍和杖击的演奏手法，又可以制造出轻重缓急等多样的表现力。因此，其被广泛的运用在宋词演唱以及歌舞表演中，成为宋代流行表演艺术中的有机组成部分。

① 严昌洪、蒲亨强.中国鼓文化研究[M].南宁:广西教育出版社,1997:88.

从“杖鼓”在宋词表演中的运用就可以知道，它又是教坊歌舞的必备乐器。其中，构成宋代教坊的十三个部门中就有“杖鼓部”，教坊所奏的乐曲中“杖鼓”也是主力，并且在民间歌舞中也使用的十分普遍，可见其在宋代歌舞表演中的重要性。此外，在宋代歌舞表演中，“杖鼓”的用量也很大，而且通常和大鼓、羯鼓共同演奏，声势浩大。故而除了引领歌舞、控制节奏之外“杖鼓”还具有气氛烘托的作用。[①]

到了元代，民间的戏曲表演逐渐兴起，而“杖鼓”也因其声音表现上的优势及便于携带的特点成为了前期南戏中重要的打击乐器。因此，元代的杖鼓制作更加注重实用的功能，没有唐宋时期那么考究了。明清时期，由于剧种更替，大鼓在戏曲表演中逐渐代替了杖鼓，故而杖鼓的应用范围进一步缩小。[②]清代之后，中原民间的“杖鼓”也消失了，目前仅在部分少数民族地区存在，并且融入到了其民族的文化之中，多与祖先的起源、民族信仰等相关，故而承担了这些民族文化象征功能的“杖鼓”能够长期流传。

第二节 腰鼓所蕴含的“舞”属性

壁画中的腰鼓除了作为乐器使用之外，还出现了作为舞蹈道具的“腰鼓舞”形式，目前我国部分少数民族的鼓舞表演中仍有出现。本节笔者将对壁画中的“腰鼓舞”及少数民族鼓舞表演中的舞具“腰鼓”长期存在蕴含的文化属性进行探讨。

一、敦煌壁画中的“腰鼓舞”

在敦煌壁画中，腰鼓作为舞蹈道具最早出现在盛唐时期，如图 4-4，乐队中部左侧是演奏腰鼓的舞伎，其与反弹琵琶舞伎组成了相对而舞的形式，十分特别。

图 4-44 盛唐 第 172 窟 南壁《观无量寿经变》 经变乐舞

① 董希平、郭兴.杖鼓与宋词演唱[J].吉林师范大学学报(人文社会科学版),2016,44(01):21-29.
② 董希平、郭兴.杖鼓与宋词演唱[J].吉林师范大学学报(人文社会科学版),2016,44(01):21-29.

到了中唐，舞伎演奏腰鼓的形式则逐渐增多，并出现了舞伎身挂腰鼓单独而舞的演奏场面，如图 129。之后，“腰鼓舞”在历经了晚唐的发展最终于五代达到了高潮。可以看到，这一时期壁画中出现的腰鼓几乎全部都由舞伎演奏，成为了一种潮流。

图 129 中唐 第 360 窟 北壁《东方药师经变》 腰鼓舞伎

从壁画中腰鼓舞的形式来看，舞伎的姿态大多类似，均为一腿提至腰间作“端腿”姿势，脚尖上钩，另一条腿则呈站立姿势，膝盖稍微弯曲，重心向提腿一侧转移。而其中的腰鼓则形态各异、大小不一，大多被横挂在舞伎胸前的位置，因此也有称其为“胸鼓舞”[①]的。演奏时，舞伎通常双臂平展、五指奋力张开正欲拍击鼓面（如图 185）。此外，也有部分腰鼓被挂在舞伎的腰间，如图 161，舞伎左臂下落、右臂上抬，呈现的是交替拍击鼓面的画面。壁画中的腰鼓舞除了大多采用双手拍击的演奏方式之外，还出现了一例单手单杖的演奏形式，如图 157，舞伎右手持杖，左手拍击，腾踏跳跃，十分特别。

（左）图 185 五代 第 98 窟 南壁《报恩经变》 腰鼓舞伎

（中）图 161 晚唐 第 156 窟 南壁《思益梵天请问经变》 腰鼓舞伎

（右）图 157 晚唐 第 138 窟 南壁《阿弥陀经变》 腰鼓舞伎

① 王克芬、柴剑虹.箫管霓裳：敦煌乐舞[M].兰州:甘肃教育出版社,2007:24.

关于壁画中的“腰鼓舞”形式在历史文献及中原地区出土的舞俑与墓室壁画中均无出现，故而牛龙菲先生认为这种“腰鼓舞”形式的前身可能是“无弦有吹，悉用铃鼓”的汉魏清商之乐“倚歌”。他认为倚歌之乐传播到西域之后，在龟兹产生了以大型细腰鼓为舞具的“腰鼓”之舞。所以唐代的“腰鼓舞”就是此产生于龟兹之地的汉魏清商“倚歌”之乐的变体。[①]而壁画中的“腰鼓舞”又多出现在经变乐舞之中，因此腰鼓除了作为舞具之外，其主要还是用于娱佛、供佛的娱乐性功能。

二、少数民族地区“腰鼓舞”的文化属性

经伍国栋等学者考察，目前流传在我国瑶族、壮族、朝鲜族等少数民族地区的细腰形鼓均是由唐宋时期的腰鼓演变而来的。这些腰鼓流传到少数民族地区之后便逐渐与其本民族的文化相融合，经过长期的发展之后，不仅在形制上有所改进，而且还出现了很多具有民族特色的名称，例如长鼓、蜂鼓、黄泥鼓等等。此外，这些地区的细腰鼓也出现了与壁画中“腰鼓舞”相类似的表现形式，不过这些舞蹈道具“腰鼓”已经多与其民族起源及信仰相关，故而成为了其民族文化的象征得以长期流传。下面，笔者将简要论述瑶族、朝鲜族及壮族地区的“腰鼓”在作为舞具时所蕴含的文化属性特征。

（一）瑶族“长鼓舞”

瑶族现居于桂、湘、鄂等地区，拥有众多族系，历史悠久。虽然在其民族中鼓类使用的十分丰富，但是尤以长鼓和长鼓乐舞最能够代表他们民族的文化。今日瑶族所称的“长鼓”其实根据不同的族系和流传地域，其在形制和演奏方式上都会存在差异，也因此在历史上出现了很多不同的称谓。但总体来看，这些乐器的共同特征均为“广首纤腹”的双面细腰形鼓。因此，瑶族以简称“长鼓”来对这一类腰鼓进行命名。[②]

据说，瑶族长鼓的起源与其祖先“盘王”有关[③]。上古时期有两个部落，首领分别为高王和平王，他们为了争夺天下故而常年交战，但平王自知不如高王，为此十分烦恼。而盘瓠原本是上古帝王高辛氏十分喜爱的一条神犬，他在白天是犬，但到了晚上就变成了帅小伙。他一直爱慕着三公主，于是主动请缨，平王便封其为元帅，命令即刻出征。盘瓠独自来到高王部落后趁机躲进了猎狗群，因其善于捕猎得到了高王的信任，后来趁高王不备咬断了他的咽喉。

盘瓠胜利归来，但它毕竟是犬，于是平王为了维护王室的尊严便将他们送到

① 牛龙菲.敦煌壁画乐史资料总录与研究[M].敦煌文艺出版社,1991:569.
② 伍国栋.长鼓研究——兼论细腰鼓之起源[J].中国音乐学,1987(04):27-41.
③ 高思远、梁泉.腰鼓[M].北京:中国文联出版社,2008:77-78.

了南岭山区，后来盘瓠与公主生了六男六女。一天，盘王带孩子们上山打猎，在追赶大山羊的过程中不幸被绊倒，跌落山崖，挂在梓树上身亡了。三公主得知后十分悲痛，便命人上山找山羊报仇，不仅将其皮蒙在梓树干制成的鼓框之上，还用黄泥浆糊住。因此每当追悼丈夫时，它的儿子和女儿就会敲击长鼓而舞，表示已经为父报仇伸冤。此后，“跳盘王”这个仪式就被流传了下来。而其中的长鼓也就成为了瑶族古代图腾崇拜的文化遗存，记录了瑶族的历史，凝聚着其民族的意识。

瑶族除了崇奉盘王之外，还会敬奉其他的神明，后来道教在此地流行，故而也影响了瑶民的意识形态，在部分地区还出现了巫道合流的趋势。所以，长鼓乐舞在祭祀时也会用作巫术的法器祭奠其他神明以招福避灾。此外，长鼓除了宗教祭祀的功用之外，还有自娱性和技艺性的艺术表现，在很大程度上还融入到了青年男女的择偶、交往过程中，成为了瑶族人民交往的媒介、感情的载体。后来长鼓舞的这种世俗特点也逐渐使得舞者开始对所经历的日常生活生产内容进行艺术创造，呈现出了摆脱宗教束缚的趋势。所以出现了许多表现劳动过程的高难度炫技表演。[①]因此，瑶族的长鼓不仅作为其民族起源的图腾象征，还被用于宗教祭祀、婚嫁和农业生产活动，并且作为一件祭祀的法器和娱乐的乐器存在于其民族文化之中。

（二）朝鲜族“长鼓舞”

朝鲜族现居住于吉林省延边和长白等州县，是 19 世纪 70 年代移居到我国的。在这个热爱音乐舞蹈的民族中，有一件深受人民群众喜爱的乐器——“长鼓”[②]，其大概在十一世纪初由我国传入朝鲜。此长鼓虽与瑶族乐器同名，但形制上却要更加肥大，鼓面直径达 41 厘米左右，鼓身木制，长约 70 厘米，两端圆筒广口、大小不一，鼓面两端各有八个拉绳铁钩，用于串系绳索绷紧鼓面，中段还有八个活动的皮套，用于调节音高。

朝鲜族的长鼓可以采取坐姿演奏也可以站立演奏，击鼓手法为左手拇指扶在鼓框边起到固定的作用，其余四根手指拍击，而另一只手则持一竹杖敲鼓面。由于长鼓鼓面两端大小不一样，故而能够敲击出十分多样化的音色效果。后来长鼓又被融入到舞蹈之中，逐渐发展出了以长鼓为舞蹈道具、由男子或女子身挂长鼓的各种舞蹈形式。其中，女子跳起来十分的优雅，男子跳的则显得很有活力。因此，这种长鼓的立姿奏法与优美的舞蹈动作相结合后，便鲜明的展现了他们热情奔放、乐观向上的民族性格，而其中的长鼓舞也就成为了此民族具有代表性的文化形式。

---

① 伍国栋.长鼓研究——兼论细腰鼓之起源[J].中国音乐学,1987(04):27-41.
② 王宝林.漫话长鼓[J].乐器,1986(03):10-12.

（三）壮族“蜂鼓舞”

在广西壮族地区流行着一种瓦鼓，因其外形与黄蜂相像故又被称为“蜂鼓”[①]。这种鼓是先秦“土鼓”与汉唐时期细腰鼓相结合的产物，特点是瓦框革面、广首纤腹。宋代时期这种鼓就已经在广西流行了，当时就有许多瓷窑烧制花腔腰鼓。其中，静江地区的土十分适宜烧制鼓腔，古县又产佳铁，因此静江腰鼓在当时十分有名气。后来，静江腰鼓流传到壮族地区便逐渐演变为了现今具有壮族风格的蜂鼓。现在的蜂鼓鼓身用陶土制成，全长 50-58 厘米。两头较大，腰身较细，鼓框一侧为喇叭状，另一侧则呈球状，鼓面分别以牛皮或羊皮固定在两个大小不同的铁环上，两端共有八个铁钩用于串系绳索绷紧鼓面，绳索上还套有活结用于调节音高。

传统的蜂鼓多用于为广西壮族人民在节日和祭祀活动中经常表演的师公舞伴奏，这是一种戴假面具来表现壮族神话人物的民族舞蹈，从形式上来看与我国古代荆楚之地的腊日傩舞十分相近，所以他们之间可能存在渊源关系。此外，壮族还有一种以蜂鼓为舞蹈道具的“蜂鼓舞”形式，此舞多由 5-7 个男子表演，每人身上横挂蜂鼓，一手持短竹编敲击鼓的一端，另一只手拍击另一端，边击边舞。这种舞蹈动作刚建有力、淳朴自然，在过去多用于祭祀时娱乐鬼神。解放后，其多用于节日和欢庆丰收。因此，壮族文化中的蜂鼓同样具有祭祀的法器与娱乐的乐器功能。

本章小结

敦煌壁画中的腰鼓有两种属性，一是作为乐器主要用于敲击节奏、为乐曲伴奏，二是作为舞蹈的道具出现。当作为乐器时，其在中国历史上的发展及功能的转化大致经历了三个阶段。第一阶段是魏晋南北朝时期胡乐器腰鼓传入中原，这与当时长期战乱的社会背景、社会形态和结构的转变、多元文化新格局的形成、人们的审美需求以及胡乐胡鼓本身所具有的艺术性特点是紧密相关的。而腰鼓进入中原之后则与民间长期存在的腊祭仪式相融合，作为一件法器承担了祭祀的功能。第二阶段是隋唐时期腰鼓进入宫廷，由于这一时期经济繁荣、国家强盛并且极具文化自信，因此迎来了胡乐的兴盛时期。同时，腰鼓则开始正式进入宫廷的燕乐之中，用于宴飨娱乐的功能。此外，腰鼓还被用于中国传统的鼓吹仪仗乐中，作为一种等级身份的象征。第三阶段是宋代之后腰鼓转向民间，这一时期随着宫廷音乐的衰落，腰鼓也因使用杖击而被“杖鼓”取代并转向民间发展，其被先后运用在宋词及戏曲之中，承担乐曲伴奏和气氛渲染的作用。明清之后，杖鼓基本

① 严昌洪、蒲亨强.中国鼓文化研究[M].南宁:广西教育出版社,1997:288-289.

上全部转向部分少数民族地区继续发展了。

敦煌壁画中的腰鼓作为舞具的表演形式最早出现在盛唐时期，经过发展于五代达到高潮。这种腰鼓舞的舞伎姿态大体相同，舞具腰鼓大小形制各异，演奏多为将腰鼓挂在胸前或腰间双手拍击起舞。这种形式在当时仅在壁画中有出现，并主要被运用在经变乐舞之中，因此为娱佛、供佛的娱乐性功用。后来流传到瑶族、壮族、朝鲜族等少数民族地区的细腰鼓也吸收了这种作为舞具的舞蹈形式，不过此时的腰鼓已经与当地的民族起源、宗教祭祀、人民的生活及劳动等民族文化相融合，成为了民族图腾的象征、宗教祭祀的法器以及娱乐的乐器等文化的载体，因此能够长期在这些地区留存下来。

结　论

敦煌壁画中的大量乐舞图像是反映我国古代北凉至元时期乐舞盛况的依据，具有十分重要的资料价值。因此，本文即以壁画中的腰鼓图像为研究对象，结合历史文献记载与考古出土实物，分别对腰鼓器名及壁画中“腰鼓”的范围与起源问题进行了考证。并通过腰鼓图像的收集、整理与分析工作，对其在壁画中的基本分布情况以及腰鼓的形制进行了梳理与分类。此外，笔者又将腰鼓形制的演变过程进行了考察，还原了其在历史上的发展演变规律。最后，还将腰鼓置于中国文化之中，探寻了其长期存在的历史动因与功能转化的规律。相关结论如下：

“腰鼓”原用于指代具有“广首纤腹”形制的膜鸣打击乐器，与“细腰鼓”含义相同，都是对这类乐器的统称，不过“腰鼓”还用作专称指代具体的乐器。隋唐时期，由于腰鼓形制、演奏及应用的不同，又出现了许多异名同器的情况。宋代之后，由于多使用杖击演奏故被命名为了“杖鼓”。明清之际，“腰鼓”一词则用来指代挂在腰间演奏的粗腰鼓了。至于腰鼓的起源，历来有“印度起源说”和“本土说”两种不同的观点，但通过考察细腰鼓的传播路径与形制特点即可推测，壁画中的腰鼓应来自于印度，并在汉魏时期随着丝路及佛教直接或经由西域间接传入了中原，之后又不断与本土的细腰陶鼓相融合，逐渐发展成为现如今多种形式的双面细腰鼓。而莫高窟北凉至西夏壁画中的这种细腰型鼓不仅在形制特征与时间上与“腰鼓”相符，且能够和文献记载相印证。因此壁画中的腰鼓是真实存在的，并与历史发展相同步，反映了腰鼓在历史上的发展演变过程。

笔者在现有音乐图像统计成果的基础之上，又综合了各类图册及文献，从而梳理并考证了敦煌壁画中腰鼓图像绘制的具体情况。从数据上看，腰鼓图像主要分布在北凉至西夏时期的 120 个洞窟之中，共计 288 幅。其中，各时期腰鼓图像分布洞窟及数量是与历史记载是相符的，并随窟形及壁画内容的转变先后被绘制在四壁、窟顶、说法图、经变画、佛龛及佛坛等处，大体呈现出由简约—精美—抽象的变化过程。因此，笔者根据收集到的 203 幅腰鼓图像的具体绘制情况，从可考的范围对其形制的基本构成、体型及鼓面的固定方式进行了深入的解析，并结合壁画中腰鼓图像的整体特点，将其划分为了 57 种型式。

壁画中腰鼓图像演变过程大致呈现为四个时期：莫高窟早期的腰鼓形制十分单一，几乎全部为 B 型。莫高窟中期是 B 型腰鼓形制分化的转折时期，出现了鼓框呈“沙漏状”“喇叭状”、鼓面呈“平面”的新形式。莫高窟盛期则迎来了这些腰鼓的兴盛，并先后出现了不同的主流。其中，初唐以鼓面为“平面”的 C 型腰鼓为主流。盛唐和中唐则以鼓框呈“沙漏状”的 D 型腰鼓为主流。晚唐，B 型和 D 型腰鼓共同构成这一时期的主流。五代的腰鼓形制十分多样化，并在之前的基础

上又出现了“铃铛状”的H型腰鼓，鼓腰凸起均绘制成一朵花瓣，十分特别。莫高窟晚期则是腰鼓的衰落时期，不仅在数量上迅速减少，形制也多为前代的延续。若将其融入到实际演奏过程中来看，壁画中腰鼓的演变则与历史发展相符，反映了其作为胡乐器西来东渐，继而在中原本土传承及华化的演变规律。

壁画中的腰鼓作为乐器时，其在中国历史上的发展与功能的转化大致经历了三个阶段。第一阶段为腰鼓传入中原，这与魏晋南北朝的社会背景、文化格局、人们审美以及音乐主流相适应，而腰鼓传入后就运用到了我国古老的腊祭仪式中作为法器祭祀。第二阶段是腰鼓进入宫廷，胡乐在经济繁荣、文化开放的隋唐兴盛，腰鼓也随之被运用在中国传统的燕乐之中用于宴饮娱乐。此外，腰鼓还进入到鼓吹仪仗乐之中，成为等级身份的象征。第三阶段是腰鼓转向民间，宋代之后宫廷音乐衰落，腰鼓也被采用杖击的“杖鼓”代替，并先后被运用在宋词及戏曲之中用于乐曲的节奏控制和烘托气氛。明清之后，便全部转移到了少数民族地区发展。壁画中腰鼓作为舞具的“腰鼓舞”初见于盛唐，并于五代达到高潮，其中腰鼓主要承担娱乐功能。后来这种形式流传到瑶族、壮族、朝鲜族等少数民族地区之后便与其民族的起源、宗教祭祀及文化生活娱乐相融合，逐渐成为了一种特殊的文化载体故而能够长期流传。

本论文基于现有的研究成果，主要对壁画中腰鼓图像的演变规律及其长期存在于我国所具有的文化属性进行了探究。但由于时间及个人学识的限制，难免在文章中会出现很多错误或者不完善的地方，只能留待在之后的学习中进一步加强。不过作为第一篇以专题研究壁画中腰鼓图像的文章，也算是在乐舞研究领域有所创新，并能够为中国音乐史的研究提供更多图像依据，具有十分积极的意义。

参 考 文 献

（一）著作类

[1]岸边成雄.唐代音乐史研究[M].台北:中华书局,1973.
[2][日]岸边成雄著;王耀华译.古代丝绸之路的音乐[M].北京:人民音乐出版社,1988.
[3]敦煌文物研究所编.中国石窟·敦煌莫高窟（全五卷）[M].北京:文物出版社,1984.
[4]敦煌研究院.敦煌石窟鉴赏丛书[M].兰州:甘肃人民美术出版社,1990.
[5]董锡玖编.敦煌舞蹈[M].新疆美术摄影出版社,1992.
[6]敦煌研究院.敦煌石窟全集·音乐画卷[M].香港:商务印书馆,2002.
[7]段文杰主编.中国敦煌壁画全集（全十卷）[M].天津人民美术出版社,2006.
[8]段文杰.敦煌石窟艺术研究[M].兰州:甘肃人民出版社,2007.
[9]高金荣.敦煌石窟舞乐艺术[M].兰州:甘肃人民出版社,2000.
[10]关友惠主编.敦煌石窟全集·图案画卷[M].香港:商务印书馆,2003.
[11]高思远、梁泉.腰鼓[M].北京:中国文联出版社,2008.
[12]高德祥.敦煌古代乐舞[M].北京:人民音乐出版社,2008.
[13]高德祥.敦煌乐舞·经变乐舞[M].上海音乐出版社,2016.
[14]季羡林主编.敦煌学大辞典[M].上海辞书出版社,1998.
[15]罗艺峰、钟瑜.音乐人类学的大视野:华南与马来民族音乐考察及比较研究[M].上海音乐出版社,2002.
[16]蓝玉崧.中国古代音乐史[M].北京:中央音乐学院出版社,2006.
[17][日]林谦三著;钱稻孙译.东亚乐器考[M].上海书店出版社,2013.
[18]牛龙菲.敦煌壁画乐史资料总录与研究[M].敦煌文艺出版社,1991.
[19]孙书安.中国博物别名大辞典[M].北京出版社,2000.
[20]沈冬.唐代乐舞新论[M].北京大学出版社,2004.
[21]文物研究所整理.敦煌莫高窟内容总录[M].北京:文物出版社,1982.
[22]王克芬、柴剑虹.箫管霓裳:敦煌乐舞[M].兰州:甘肃教育出版社,2007.
[23]王克芬.天上人间舞蹁跹[M].上海人民出版社,2007.
[24]薛艺兵.中国乐器志：体鸣卷[M].北京:人民音乐出版社,2003:7.
[25]萧兴华.中国音乐史[M].北京:文津出版社发行,2005.
[26]严昌洪、蒲亨强.中国鼓文化研究[M].南宁:广西教育出版社,1997.
[27]庄壮.敦煌石窟音乐[M].兰州:甘肃人民出版社,1984.
[28]《中国音乐文物大系》总编辑部编.中国音乐文物大系·甘肃卷[M].郑州:大

象出版社,1998.
[29]周振甫.唐诗宋词元曲全集·全唐诗(第16册)[M].黄山书社,1999.
[30]《中国音乐文物大系》总编辑部编.中国音乐文物大系·新疆卷[M].郑州:大象出版社,1999.
[31]郑汝中.敦煌壁画乐舞研究[M].兰州：甘肃教育出版社,2002.
[32]郑汝中.佛国的天籁之音[M].上海人民出版社,2007.

（二）论文类

[1]陈驹.壮族蜂鼓和瑶族长鼓渊源考[J].民族研究,1984(06):66-69.
[2]程天健.鼓史浅论[J].交响.西安音乐学院学报,1995(01):9-10.
[3]陈秉义、杨娜妮.关于契丹细腰鼓的考查与初步认识[J].乐府新声(沈阳音乐学院学报),2011,29(01):69-79.
[4]程天健.敦煌壁画乐器、乐队、乐伎的历史形态构成分析[J].交响(西安音乐学院学报),2014,33(01):18-23.
[5]邓光华.傩坛锣鼓史话[J].中国音乐,1995(02):27-28.
[6]戴宁.隋唐朝打击乐器[J].音乐艺术.上海音乐学院学报,1996(04):13-19.
[7]戴宁.中国打击乐研究——古代鼓的起源与分类[J].交响.西安音乐学院学报,1997(04):9-11.
[8]董希平、郭兴.杖鼓与宋词演唱[J].吉林师范大学学报(人文社会科学版),2016,44(01):21-29.
[9]樊锦诗、马世长.莫高窟第290窟的佛传故事画[J].敦煌研究,1983(00):56-82+248-255+6.
[10]费玲伢.新石器时代陶鼓的初步研究[J].考古学报.2009(03)：295-320.
[11]高德祥.敦煌石窟壁画中的各种鼓[J].乐器,1988(02):1-3.
[12]高德祥.敦煌石窟壁画中的各种鼓[续][J].乐器,1988(03):7-9.
[13]高天麟.黄河流域新石器时代的陶鼓辨析[J].考古学报,1991(02):125-140.
[14]郭雯.辽代墓葬音乐类壁画所见杖鼓浅析[J].戏剧之家,2016(06):62+64.
[15]黄艺鸥.方响形态及其历史文化研究[D].上海音乐学院硕士学位论文,2007.
[16]韩娇艳.隋唐龟兹乐部考[D].河南师范大学硕士学位论文,2013.
[17]蒋咏荷.敦煌壁画中的隋唐乐器及其组合形式[J].乐府新声(沈阳音乐学院学报),1984(03):9-19.
[18]金文达.对古代中印音乐交流中的某些问题的再讨论[J].中央音乐学院学报,1992(3):58-62.
[19]李成渝.王建墓浮雕——乐器研究[J].音乐探索-四川音乐学院学

报,1992(04):25-28.
[20]林大雄.谈朝鲜族“长鼓”的形制及汉语称谓的由来[J].中国音乐,1997(01):72.
[21]李雁.隋唐宫廷中的印度乐[D].上海音乐学院硕士学位论文,2006.
[22]刘晓伟.云冈石窟乐器图像初探[D].山西大学硕士学位论文,2007.
[23]刘德波.古代中国与印度的乐舞文化交流[J].音乐传播(季刊),2015(01):81-84.
[24]吕净植.北魏音乐研究[D].吉林大学博士学位论文,2016.
[25]李娟.云冈石窟器乐图像考述[D].山西师范大学硕士学位论文,2016.
[26]刘文荣.古今同名乐器考(六)——腰鼓[J].乐器,2017(08):31-33.
[27]李艳慧.唐代鲁山花瓷腰鼓之研究[J].中华文化论坛,2018(07):127-136.
[28]陆晓彤.细腰鼓器名史源疏证[J].中国音乐,2019(04):95-101.
[29]马德璞、曾爱、魏怀珩.永登乐山坪出土一批新石器时代的陶器[J].史前研究,1988(00):201-211+99+313。
[30]牛龙菲.有关新石器时代的彩陶细腰鼓资料[J].音乐研究,1987(01):108+110.
[31]彭云、马兰.青海民和县阳山墓地发掘简报[J].考古,1984(5):388-395.
[32]彭东焕、王映珏.唐宋羯鼓、腰鼓考辨[J].中华文化论坛,2012,6(06):85-89.
[33]钱伯泉.源远流长的龟兹乐舞[C].龟兹学研究,2007(00):255-270.
[34]乔晴.敦煌莫高窟第148窟乐舞壁画研究[D].武汉音乐学院硕士学位论文,2010.
[35]漆佩玉.敦煌壁画中探寻隋唐西域乐舞[D].西北师范大学硕士学位论文,2016.
[36]任志录.从鲁山花瓷看腰鼓的几个问题[J].东方收藏,2018(04):13-24.
[37]石应宽.敦煌石窟乐伎及其音乐形态释考[J].贵州大学学报(艺术版),2009,23(04):14-17.
[38]王宝林.漫话长鼓[J].乐器,1986(03):10-12.
[39]伍国栋.长鼓研究——兼论细腰鼓之起源[J].中国音乐学,1987(04):27-41.
[40]王克芬.晚期敦煌壁画舞蹈形象的考察与研究[J].文艺研究,1996(02):61-73.
[41]王雅婕.隋唐乐部中龟兹伎的器乐特征[J].新疆艺术学院学报,2011,9(02):20-23.
[42]王娟.北朝乐器发展轨迹[D].山西大学硕士学位论文,2012.
[43]王庆花.汉族与少数民族鼓舞研究——鼓舞的起源、形制和地位[J].贵州民族

研究,2013,34(01):87-90.
[44]吴洁.从汉唐时期的敦煌壁画看乐队排列的变迁规律及历史特征[J].星海音乐学院学报,2014(03):113-120.
[45]王珺.契丹—辽毛员鼓(细腰鼓)探微[J].天津音乐学院学报,2016(01):86-94.
[46]王希丹.论集安高句丽墓壁画中的细腰鼓[J].音乐研究,2016(02):44-56+129.
[47]吴洁.从丝绸之路上的乐器、乐舞看我国汉唐时期胡、俗乐的融合[D].上海音乐学院博士学位论文,2017.
[48]吴巧云.北魏华乐复何在 云冈千年日日鸣——凝固在云冈石窟乐器图像中的北魏音乐考[J].黄钟(武汉音乐学院学报),2017(04):55-65.
[49]吴巧云、姬红兵.魏鼓声声 胡风烈烈——云冈石窟乐器图像中的鼓[J].中国音乐,2019(01):114-123+132.
[50]邢湘臣."腊八节"始原考释[J].农业考古,1998(03):191-192.
[51]熊杰.隋唐打击乐器种类及相关问题研究[D].武汉音乐学院硕士学位论文,2007.
[52]谢崇安、黄建福.也谈细腰鼓与瑶族长鼓的源流[J].广西民族大学学报(哲学社会科学版),2010,32(06):17-22.
[53]姚怡暾.敦煌壁画中的世俗乐舞研究[D].西北师范大学硕士学位论文,2014.
[54]庄壮.丰富多采的敦煌音乐[J].中国音乐,1983(04):21-24.
[55]赵志和.首次发现的我国原始社会的土鼓[J].乐器,1988(02):4-6+42.
[56]郑汝中.敦煌壁画乐器研究(摘要)[J].敦煌研究,1988(02):60-62.
[57]郑汝中.敦煌壁画乐器分类考略[J].敦煌研究,1988(04):10-25.
[58]郑汝中.敦煌壁画乐伎[J].敦煌研究,1989(04):14-24+33.
[59]赵为民.宋代杖鼓[J].中国音乐,1991(01):70.
[60]章英伦.瑶族长鼓来源初探[J].民族艺术,1992(03):201-205.
[61]庄壮.敦煌壁画乐伎形式[J].音乐研究,1993(03):79-86.
[62]庄壮.敦煌壁画乐队排列剖析[J].音乐研究,1998(03):33-46.
[63]庄壮.试论敦煌壁画音乐艺术的美学观[J].敦煌研究,2000(04):89-94.
[64]庄壮.敦煌壁画上的打击乐器[J].交响-西安音乐学院学报,2002(04):15-22.
[65]庄壮.论早期敦煌壁画音乐艺术[J].中国音乐,2004(01):74-82.
[66]庄壮.敦煌壁画乐器组合艺术[J].交响-西安音乐学院学报,2008(01):7-17.
[67]郑莹.二十世纪少数民族乐器研究综述与个案[D].中国艺术研究院硕士学位论文,2011.

[68]周菁葆.丝绸之路上的细腰鼓[J].艺术百家,2014,30(04):157-165.
[69]周华斌.散乐中的单杖细腰鼓[J].音乐传播,2015(04):24-28.
[70]朱晓峰.《张议潮统军出行图》仪仗乐队乐器考[J].敦煌研究,2015(04):25-34.
[71]朱晓峰.唐代莫高窟壁画音乐图像研究[D].兰州大学博士学位论文,2015.
[72]曾倩.敦煌石窟唐代壁画乐舞造型图式研究[D].西南大学硕士学位论文,2015.

（三）古籍类

[1][宋]陈旸.乐书,《四库全书》第211册[M].上海古籍出版社,2003.
[2][唐]段安节.乐府杂录[M].上海古籍出版社,1958.
[3][唐]杜佑.通典[M].北京:中华书局,1988.
[4][清]康熙、乾隆敕传.律吕正义[M].上海:商务印书馆,1936.
[5][后晋]刘昫等.旧唐书[M].北京:中华书局,1975.
[6][唐]李林甫.唐六典[M].北京:中华书局,1992.
[7][宋]李昉.太平御览[M].北京:中华书局,2000.
[8]李学勤.周礼注疏·春官宗伯[M].台湾古籍出版社,2001.
[9][宋]李昉.太平广记[M].北京:中国文史出版社,2003.
[10][元]马端临.文献通考[M].北京:中华书局,1986.
[11][唐]南卓.羯鼓录[M].北京:古文学出版社,1957.
[12][宋]欧阳修.新唐书[M].北京:中华书局,1975.
[13][宋]沈括著、胡道静校注.新校正梦溪笔谈[M].北京:中华书局,1957.
[14][梁]沈约.宋书[M].北京:中华书局,1974.
[15][明]宋濂撰.元史[M].北京:中华书局,1976.
[16][宋]沈括.梦溪笔谈[M].上海古籍出版社,2013.
[17][唐]魏徵等.隋书·音乐志[M].北京:中华书局,1973.
[18][明]徐溥撰、李东阳重修.明会典,文渊阁《四库全书》第618册[M].台湾商务印书馆,1984.
[19][清]允禄、张照.御制律吕正义后编[M].台湾商务印书馆,1983.
[20][晋]张华等.博物志·外七种[M].上海古籍出版社,2001.

（四）网络文献类

[1]敦煌研究院.数字敦煌[DB/OL].（2020）[2020-3-30].www.e-dunhuang.com.

附　录

附录一：敦煌壁画中的腰鼓图像统计表

注：本图表仅对敦煌莫高窟中的腰鼓图像数据进行统计，不包括其他的石窟。图表共分为序号、时代、窟号、洞窟形制、窟中位置、具体位置、乐舞类型、腰鼓图像、图像编号、图像来源、形制类型、演奏方式和数量共 13 项数据进行展示，下面是对各项内容体例的说明：

1.序号：这里的排序是对敦煌莫高窟中涉及腰鼓图像洞窟数量的记录，采用阿拉伯数字排序。其中有 2 个洞窟在之前已经出现过，对于重复出现的洞窟将不再计入总数量中，采用“重复”一词代之。

2.时代：时代的划分根据洞窟开凿朝代命名，分为北凉、北魏、西魏、北周、隋、初唐、盛唐、中唐、晚唐、五代、宋、西夏十二个朝代，并按照朝代的发展顺序进行排列。如果洞窟朝代和腰鼓图像所在壁画绘制年代一致时，直接采用洞窟开凿朝代的数据；若不一致，则在洞窟开凿朝代之后加上括号，再标注上腰鼓图像绘制的年代，如：洞窟开凿年代（腰鼓图像绘制年代）。

3.窟号：参照敦煌文物研究所整理的《敦煌莫高窟内容总录》[①]一书中的洞窟窟号数据。

4.洞窟形制：参照《敦煌学大辞典》[②]中对洞窟形制的命名，这里的洞窟形制共有以下几种，中心塔柱窟、覆斗顶形窟、覆斗顶形禅窟、倒塔窟、中心塔柱（无塔）窟、中心佛坛窟、涅槃窟、七佛窟、背屏式的“殿堂窟”、盝顶形窟和大佛窟。

5.窟中位置：大致描述腰鼓图像所在的位置，主要反映的是腰鼓图像位置分布的特点，如四壁上部、四披下部、西壁佛龛、经变画等。

6.具体位置：在窟中位置的基础上更具体的描述腰鼓图像所在的具体位置，精确到某一支乐器、某一身乐伎、舞伎。其中有部分数据由于未找到图像的支持因此具体位置不明，仅描述出其大致的范围。

7.乐舞类型：反映的是腰鼓在壁画中的乐舞表现形式，根据演奏者类型的不同，也相应构成了不同的乐舞表演场景，主要有天宫伎乐、飞天伎乐、药叉伎乐、化生伎乐、壶门伎乐、世俗乐舞、经变乐舞、童子乐舞、不鼓自鸣乐等。

8.腰鼓图像：这里的图像主要展现的是腰鼓的演奏画面，包括腰鼓、乐伎或舞伎。

9.图像编号：为了方便使用，将收集到的 203 幅图像按照次序进行编号。在文章中需要使用这些图像时，直接采用此处的编号，不再另外重新

① 文物研究所整理.敦煌莫高窟内容总录[M].北京:文物出版社,1982.
② 季羡林主编.敦煌学大辞典[M].上海辞书出版社,1998.

编号，其所对应的图像来源附录中已经详细说明，在文章中将不再重复出现。

10.图像来源：图像多为从其他文献资料中截取而来。由于表格空间有限，故采取简称的方式代替。其中，《莫高窟》指代《中国石窟·敦煌莫高窟》[①]；《全集》指代《中国敦煌壁画全集》[②]；《音乐画卷》指代《敦煌石窟全集 音乐画卷》[③]；《图案画卷》指代《敦煌石窟全集 图案画卷》[④]；《甘肃卷》指代《中国音乐文物大系 甘肃卷》[⑤]；《古代乐舞》指代《敦煌古代乐舞》[⑥]；《经变乐舞》[⑦]《箫管霓裳》[⑧]不变；此外，还有部分图像来自于博士论文或一些其他文章中，具体的来源在图表中加注说明。

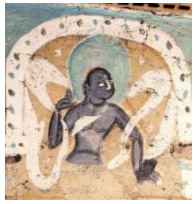
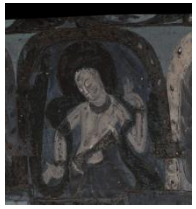
11.形制类型：图像依照第二章第二节中腰鼓形制类型的划分进行归类。

12.演奏方式：根据乐伎演奏姿态划分可以分为“立奏”（L）、“飞奏”（F）、“坐奏”（Z）、“舞奏”（W）、“行奏”（X）五种。根据腰鼓悬置的不同可以分为“悬挂”（a）、“放置”（b）、“手持”（c）、“夹持”（d）四种。根据腰鼓的倾斜状态可以分为“斜向”（Ⅰ）、“横向”（Ⅱ）两类。根据乐伎演奏方式的不同又可以分为“单手演奏”（甲）、“双手演奏”（乙）、“单手单杖演奏”（丙）、“双杖演奏”（丁）四种类型。图表中将以简写的方式对腰鼓的演奏方式进行大体的描述。

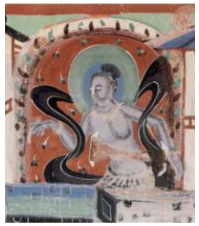
13.数量：此数据是对洞窟中腰鼓图像出现数量的统计，以阿拉伯数字呈现。其中，没有括号出现的数据是指某一个洞窟中腰鼓图像出现的数量及笔者收集到的腰鼓图像数量。而后面加有括号时，括号前的数字表示洞窟中腰鼓图像的数量，括号内的数字则是笔者收集到的图像数量。

序号	时代	窟号	洞窟形制	窟中位置	具体位置	乐舞类型	腰鼓图像	图像编号	图像来源	形制类型	演奏方式	数量
1	十六国	272	覆斗顶形窟	藻井四周	西壁佛龛顶部与藻井之间（左起第2身）	天宫伎乐		图1	《全集1》P17	AaⅡ丙式	LaⅠ甲式	1

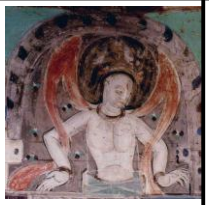
① 敦煌文物研究所编.中国石窟·敦煌莫高窟（全五卷）[M].北京:文物出版社,1984.
② 段文杰主编.中国敦煌壁画全集（全十卷）[M].天津人民美术出版社,2006.
③ 敦煌研究院.敦煌石窟全集·音乐画卷[M].香港:商务印书馆,2002.
④ 关友惠主编.敦煌石窟全集·图案画卷[M].香港:商务印书馆,2003.
⑤ 《中国音乐文物大系》总编辑部编.中国音乐文物大系·甘肃卷[M].郑州:大象出版社,1998.
⑥ 高德祥.敦煌古代乐舞[M].北京:人民音乐出版社,2008.
⑦ 高德祥.敦煌乐舞·经变乐舞[M].上海音乐出版社,2016.
⑧ 王克芬、柴剑虹.箫管霓裳：敦煌乐舞[M].兰州:甘肃教育出版社,2007:24.

2	北魏	248	中心塔柱窟	四壁上部	南壁前部上层	天宫伎乐	未收集到此图像					3（1）
					北壁前部上层		未收集到此图像					
					北壁前部上层（中部往右第 2 身）			图 2	《全集 2》P33	BbⅠ丙式	LaⅠ乙式	
3	北魏	251	中心塔柱窟	四壁上部	南壁后部上层（左起第 7 身）	天宫伎乐		图 3	《全集 1》P100	BaⅢ丙式	LaⅠ乙式	2
					北壁后部上层（左起第 6 身）			图 4	《全集 1》P103	BbⅠ丙式	LaⅠ乙式	
4	北魏	254	中心塔柱窟	四壁上部	北壁后部上层（左起第 14 身）	天宫伎乐		图 5	数字敦煌	BaⅡ丙式	LaⅠ乙式	3
					南壁后部上层（左起第 8 身）			图 6		BbⅢ丙式	LaⅠ乙式	

					东壁左侧上层（现存图像左起第 6 身）			图 7		BbIII丙式	LaⅠ乙式	
5	北魏	257	中心塔柱窟	四壁上部	南壁前部上层（现存图像左起第 4 身）	天宫伎乐		图 8	数字敦煌	BbIII丙式	LaⅠ乙式	5
					南壁后部上层（左起第 7 身）			图 9		BbⅡ丙式	LaⅠ乙式	
					北壁后部上层（左起第 15 身）			图 10		BbIII丙式	LaⅠ乙式	
				南北壁下部	北壁下层（左起第 9 身）	药叉伎乐		图 11		BbⅠ丙式	LaⅠ乙式	

					南壁下层			图 12		BbⅠ丙式	LaⅠ乙式	
6	北魏	260	中心塔柱窟	四壁上部	南壁上层 西壁上层	天宫伎乐	未收集到此图像					2（0）
7	北魏	431	中心塔柱窟	四壁上部	东壁上层	天宫伎乐		图 13	《音乐画卷》	BaⅡ丙式	LaⅠ乙式	2
					南壁后部上层（左起第 6 身）			图 14	《全集 2》P19	BbⅡ丙式	LaⅠ乙式	
8	北魏	435	中心塔柱窟	四壁上部	南壁上层	天宫伎乐	未收集到此图像					2（1）
					北壁后部上层（右起第 1 身）			图 15	《音乐画卷》	BbⅢ丙式	LaⅠ乙式	

9	西魏	249	覆斗顶形窟	四壁上部	南壁上层（右起第2身）	天宫伎乐		图 16	数字敦煌	BbⅢ甲式	LaⅠ乙式	4
					北壁上层（左起第2身）			图 17		BbⅢ甲式	LaⅠ乙式	
				北壁下部	北壁下层（左起第4身）	药叉伎乐		图 18		BbⅡ丙式	LaⅠ乙式	
				西壁佛龛	龛壁右侧上层由上往下数第2身	飞天伎乐		图 19		BbⅢ丙式	LaⅠ乙式	
10	西魏	285	覆斗顶形禅窟	南壁上部	左起第3身	飞天伎乐		图 20	数字敦煌	FbⅢ甲式	LaⅠ乙式	2
				西壁佛龛	龛楣左起第3身	化生伎乐		图 21		FbⅢ甲式	LaⅠ乙式	

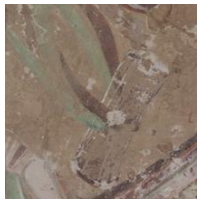
11	西魏	288	中心塔柱窟	四壁上部	南壁后部上层	天宫伎乐		图 22	《全集 2》P175	BaⅡ甲式	LaⅡ乙式	5
					西壁上层			图 23	《全集 2》P177	BaⅡ甲式	LaⅡ乙式	
								图 24	《全集 2》P179	BaⅡ甲式	LaⅡ乙式	
					北壁前部上层（左起第 3 身）			图 25	《甘肃卷》P96	BaⅡ甲式	LaⅡ乙式	
					北壁后部上层（右起第 5 身）			图 26	《丝路》[①]P111	BaⅡ甲式	LaⅡ乙式	

① 吴洁.从丝绸之路上的乐器、乐舞看我国汉唐时期胡、俗乐的融合[D].上海音乐学院博士学位论文,2017.

12	北周	290	中心塔柱窟	窟顶前部人字披	西披《佛传图》第一行第三格内的“得胜回宫”之 58	世俗乐舞		图 27	《全集 3》P93 图版 97	BbⅣ丙式	LaⅡ乙式	6（4）
				四壁上部	北壁前部上层（左起第 3 身）	飞天伎乐		图 28	《莫高窟 1》图版 181	BbⅣ丙式	FaⅡ乙式	
					北壁前部上层（左起第 3 身）			图 29	《莫高窟 1》图版 181	BbⅣ丙式	FaⅡ乙式	
					北壁前部上层		未收集到此图像					
					南壁前部上层（现存壁画左起第 1 身）			图 30	《全集 3》P114	BbⅣ丙式	FaⅡ乙式	
					南壁前部上层		未收集到此图像					
13	北周	296	覆斗顶形窟	四披下部	窟顶北披下层（左起第 6 身）	飞天伎乐		图 31	《莫高窟 1》图版 187	BaⅢ甲式	FaⅡ乙式	1
14	北周	299	覆斗顶形窟	四披下部	窟顶北披下层（左起第 7 身）	飞天伎乐		图 32	《古代乐舞》P328	BbⅢ丙式	FaⅡ乙式	1

15	北周	428	中心塔柱窟	南壁前部人字披下《说法图》	右上方的左起第 4 身	飞天伎乐		图 33	《甘肃卷》P101	BbIII丙式	FaⅡ乙式	2
				中心柱北向面佛龛	龛楣中部往右数第 3 身	化生伎乐		图 34	《全集 3》P70	BbⅡ甲式	ZaⅡ乙式	
16	北周	430	中心塔柱窟	西壁佛龛	龛楣内部左起第 2 身	化生伎乐		图 35	《甘肃卷》P103	BbⅡ丙式	ZaⅠ乙式	1
17	北周	438	覆斗顶形窟	四披下部	窟顶北披下层	天宫伎乐		图 36	《全集 3》P19	BbⅡ丙式	LaⅠ乙式	1
18	北周	442	中心塔柱窟	四壁上部	北壁上层	天宫伎乐	未收集到此图像					1（0）
19	北周	461	覆斗顶形窟	四披下部	窟顶东披下层（左起第 1 身）	飞天伎乐		图 37	《全集 3》P15	BbⅡ丙式	FaⅡ乙式	1
20	隋	56	覆斗顶形窟	四披下部	窟顶南披下层	飞天伎乐	未收集到此图像					1（0）

21	隋	302	倒塔窟	四壁上部	南壁前部上层（左起第 1 身）	飞天伎乐		图 38	数字敦煌	DbⅡ丙式	FaⅠ乙式	1
22	隋	379	覆斗顶形窟	藻井四周	窟顶藻井北边（左起第 1 身）	飞天伎乐		图 39	《图案画卷上》P177	CbⅠ丙式	FcⅡ甲式	1
23	隋	380	覆斗顶形窟	四壁上部	北壁上层	飞天伎乐	未收集到此图像					1（0）
24	隋	390	覆斗顶形窟	四壁上部	南壁上层（左起第 6 身）	飞天伎乐		图 40	数字敦煌	GaⅢ丙式	FaⅡ乙式	1
25	隋	394	覆斗顶形窟	四壁上部	北壁上层	飞天伎乐	未收集到此图像					1（0）
26	隋	396	覆斗顶形窟	北壁	北壁中部《说法图》	飞天伎乐	未收集到此图像					1（0）
27	隋	398	覆斗顶形窟	四壁上部	四壁上部	飞天伎乐	未收集到此图像					1（0）
28	隋	402	中心塔柱（无塔）窟	四壁上部	北壁上层	飞天伎乐	未收集到此图像					1（0）
29	隋	404	中心塔柱（无塔）窟	西壁佛龛	龛楣上部莲花化生图案	化生伎乐	未收集到此图像					1（0）
30	隋	420	覆斗顶形窟	西壁佛龛	外层龛楣左侧第 1 身	化生伎乐		图 41	数字敦煌	BaⅡ丙式	LaⅠ乙式	2
				四披下部	西披下层（中部左起第 5 身）	飞天伎乐		图 42		BbⅡ甲式	FaⅠ乙式	

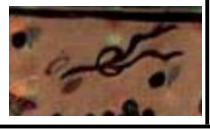
31	隋	427	中心塔柱窟	四壁上部	西壁上层	飞天伎乐	未收集到此图像					1（0）
32	初唐	71	覆斗顶形窟	北壁残存《阿弥陀经变》	上部的中间偏左	不鼓自鸣乐		图 43	《甘肃卷》P114	CaⅠ丙式		1
33	初唐	205	中心佛坛窟	北壁《阿弥陀经变》	下部左侧	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					1（0）
34	初唐	220	覆斗顶形窟	南壁《西方净土变》	上方的右侧中上部	不鼓自鸣乐		图 44	数字敦煌	CaⅡ甲式		7
					下部右侧第一排中间 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 45		CaⅠ甲式	ZbⅡ乙式	
				北壁《东方药师经变》	上方中部偏右一点	不鼓自鸣乐		图 46		CaⅠ甲式		
					最下部右侧第一排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 47		BbⅡ甲式	ZbⅡ丁式	

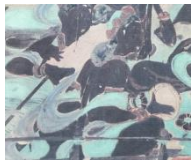
					最下部右侧第二排第 1 身			图 48		CbⅡ甲式	ZaⅡ乙式	
					最下部右侧第二排第 2 身			图 49		CbⅠ甲式	ZaⅡ乙式	
					最下部左侧第二排第 1 身			图 50		CbⅠ甲式	ZaⅡ乙式	
35	初唐	321	覆斗顶形窟	北壁《阿弥陀经变》	上部的中部偏右一点中间	不鼓自鸣乐		图 51	数字敦煌	BaⅢ甲式		2
					上部的右侧中部下方			图 52		BaⅡ甲式		
36	初唐	329	覆斗顶形窟	藻井四披	窟顶藻井东披（左起第 2 身）	飞天伎乐		图 53	数字敦煌	CbⅠ丙式	FaⅡ乙式	4
					窟顶藻井西披（左起第 1 身）			图 54	《全集 5》P78	BaⅡ甲式	FaⅡ乙式	

				南壁《西方净土变》	上部左上角	不鼓自鸣乐		图 55	数字敦煌	CbⅡ甲式		
					上部右上角			图 56		CbⅡ甲式		
37	初唐	331	覆斗顶形窟	藻井四周	窟顶藻井东披（左起第 3 身）	飞天伎乐		图 57	《莫高窟 3》图版 76	BbⅠ丙式	FaⅠ甲式	6（3）
				北壁《阿弥陀经变》	上部右侧	不鼓自鸣乐		图 58	《古代乐舞》P63	CbⅡ丙式		
					下部东侧	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					
				南壁《弥勒经变》	下部	经变乐舞（乐伎）2 件	未收集到此图像					
				西壁佛龛	顶部右起第 3 身	飞天伎乐		图 59	《敦煌舞乐》P59	CbⅡ丙式	FaⅡ乙式	
38	初唐	334	覆斗顶形窟	北壁《阿弥陀经变》	上部的中部偏左一点	不鼓自鸣乐		图 60	《全集 5》P142	CbⅠ丙式		3
					下部左侧第一排中间一身	经变乐舞（乐伎）		图 61		CaⅣ丙式	ZdⅡ丙式	

					下部右侧第一排中间一身			图 62		CbⅠ丙式	ZbⅠ乙式	
39	初唐	335	覆斗顶形窟	南壁《阿弥陀经变》	上部的右侧	不鼓自鸣乐		图 63	《音乐画卷》	BaⅢ甲式		2（1）
					下部两侧	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					
40	初唐	338	覆斗顶形窟	西壁佛龛龛顶《弥勒上生经变》	右侧楼阙外	经变乐舞（乐伎）		图 64	《全集 5》P125	EbⅡ甲式	LaⅠ乙式	1
41	初唐	340	覆斗顶形窟	北壁《西方净土变》	上部两侧	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					1（0）
42	初唐	341	覆斗顶形窟	北壁《弥勒经变》	上部中间偏右下	不鼓自鸣乐		图 65	《莫高窟 3》图版 5	CbⅢ甲式		5
					下部最左侧站立的乐伎	经变乐舞（乐伎）		图 66	《甘肃卷》P129	CbⅢ甲式	LaⅠ乙式	
				南壁《阿弥陀经变》	上部的中间偏左下	不鼓自鸣乐		图 67	《音乐画卷》	CbⅢ甲式		

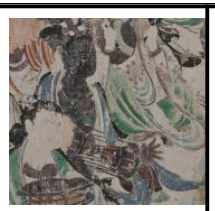
					上部的中间偏右上			图 68		CbⅢ甲式		
					下部右侧第二排第一身	经变乐舞（乐伎）		图 69	《经变乐舞》P79	CbⅡ甲式	ZaⅠ乙式	
43	初唐	372	覆斗顶形窟	南壁《阿弥陀经变》	上部的中部偏右一点中间	不鼓自鸣乐		图 70	《全集 5》P97	BaⅢ甲式		2
					上部的最右侧上方			图 71		BaⅢ丙式		
44	初唐	375	覆斗顶形窟	藻井四周	窟顶藻井四周	飞天伎乐	未收集到此图像					1（0）
重复	北魏（初唐）	431	中心塔柱窟	西壁下部初唐绘制的十六观	第十二观《普观想》左上角	不鼓自鸣乐		图 72	《全集 5》P65	CbⅢ丙式		1
45	盛唐	23	覆斗顶形窟	北壁《法华经变》西侧	《方便品》左侧一排中间的一身	世俗乐舞		图 73	数字敦煌	CaⅠ甲式	ZbⅠ乙式	1
46	盛唐	45	覆斗顶形窟	北壁《观无量寿经变》	上部的中部偏右一点	不鼓自鸣乐		图 74	《全集 6》P72	DbⅣ丙式		3

					上部的最右侧中间			图 75		DaⅡ甲式		
					下部右侧第一排中间	经变乐舞（乐伎）		图 76	《甘肃卷》P131	EaⅠ甲式	ZbⅡ乙式	
47	盛唐	66	覆斗顶形窟	北壁《观无量寿经变》	上部的中间偏右上	不鼓自鸣乐		图 77	数字敦煌	EbⅡ丙式		1
48	盛唐	103	覆斗顶形窟	北壁《观无量寿经变》	上部的左上角	不鼓自鸣乐		图 78	数字敦煌	CaⅡ甲式		1
49	盛唐	116	覆斗顶形窟	南壁《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					1（0）
50	盛唐	124	覆斗顶形窟	北壁《阿弥陀经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					1（0）
51	盛唐	148	涅槃窟	东壁门北《东方药师经变》	上部的左上角	不鼓自鸣乐		图 79	《莫高窟 4》图版 36	CaⅡ丙式		16
					上部的中间偏左下			图 80	《经变乐舞》P97	DaⅣ甲式		
					上部的中间偏右上			图 81	《莫高窟 4》图版 36	DaⅣ甲式		

					最下层左侧第一排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 82	《经变乐舞》P103	DaⅡ甲式	ZbⅡ乙式	
					最下层左侧第一排第 2 身			图 83		DaⅠ甲式	ZbⅠ乙式	
					最下层左侧第一排第 3 身			图 84		DaⅡ甲式	ZbⅠ丙式	
					最下层右侧第一排第 2 身			图 85	《经变乐舞》P102	DaⅡ甲式	ZbⅡ乙式	
				东壁门南《观无量寿经变》	上部的中间靠左侧	不鼓自鸣乐		图 86	《莫高窟 4》图版 39	DaⅣ甲式		
					上部的中间偏右下			图 87		DaⅢ甲式		

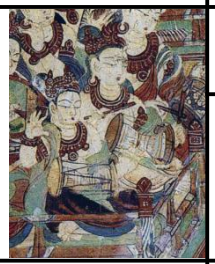
					上部的中间偏右上			图 88	《全集 6》P208	DaⅢ甲式		
					上部的最右侧下方			图 89	《莫高窟 4》图版 39	DaⅣ甲式		
					下部最左侧平台第一排第 2 身	经变乐舞（乐伎）		图 90	《经变乐舞》P94	DaⅡ甲式	ZbⅡ乙式	
					下部最右侧平台第一排第 1 身			图 91	《经变乐舞》P93	DaⅢ甲式	ZbⅠ丙式	
					下部最右侧平台第一排第 2 身			图 82		DaⅢ甲式	ZbⅡ乙式	
					下部最右侧平台第一排第 3 身			图 93		DaⅡ甲式	ZbⅡ乙式	

				东壁四童子合奏	左侧第 2 身	童子乐舞		图 94	《音乐画卷》	DaⅢ甲式	LaⅠ乙式	
52	盛唐	164	覆斗顶形窟	北壁下方	新拨出下层盛唐所绘壁画	供养伎乐	未收集到此图像					1（0）
53	盛唐	172	覆斗顶形窟	北壁《观无量寿经变》	上部的左侧上方	不鼓自鸣乐		图 95	数字敦煌	BaⅣ甲式		6
					下部右侧第一排第 2 身	经变乐舞（乐伎）		图 96	《经变乐舞》P106	BaⅢ甲式	ZbⅡ乙式	
				南壁《观无量寿经变》	上部的左上侧	不鼓自鸣乐		图 97	数字敦煌	BaⅢ甲式		
					下部中间的左侧舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 98		DaⅢ甲式	WaⅡ乙式	

					下部的左侧第一排第 2 身	经变乐舞（乐伎）		图 99		DaⅡ甲式	ZbⅠ乙式	
				东壁门上《净土变》	佛祖上层右侧第 2 身	化生伎乐		图 100	数字敦煌	BaⅡ甲式	ZbⅡ乙式	
54	盛唐	194	覆斗顶形窟	北壁《观无量寿经变》	下部左侧第一排第 3 身	经变乐舞（乐伎）		图 101	数字敦煌	DaⅢ甲式	ZbⅡ式	1
55	盛唐	208	覆斗顶形窟	南壁《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					1（0）
56	盛唐	215	覆斗顶形窟	北壁《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					2（0）
					下部右侧	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					
57	盛唐	217	覆斗顶形窟	北壁《观无量寿经变》	上部的左侧上方	不鼓自鸣乐		图 102	数字敦煌	EaⅡ甲式		4
					上部的右侧上方			图 103		EaⅡ乙式		
					上部的右侧下方			图 104		GaⅢ甲式		

					下部右侧第一排中间的一身	经变乐舞（乐伎）		图 105		EaⅡ甲式	ZaⅡ乙式	
58	盛唐	218	覆斗顶形窟	南壁《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					1（0）
59	盛唐	225	覆斗顶形窟	南壁佛龛龛顶《西方净土变》	上部的左侧上方	不鼓自鸣乐		图 106	《全集 6》P114	EaⅡ甲式		2
					龛顶《西方净土变》（上部的右侧下方）			图 107	《音乐画卷》	EaⅡ甲式		
60	中唐	7	覆斗顶形窟	南壁东侧《弥勒经变》	中下部左侧第一排中间一身	经变乐舞（乐伎）		图 108	《经变乐舞》P455	CbⅢ丙式	ZaⅡ乙式	3
				南壁东起第二幅《东方药师经变》	上部中间偏左上	不鼓自鸣乐		图 109	《经变乐舞》P456	CbⅢ丙式		
				北壁东侧《天请问经变》	下部中间舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 110	《经变乐舞》P462	CbⅢ丙式	WaⅡ乙式	

61	盛唐（中唐）	44	中心塔柱窟	东壁门南《思议梵天问经变》	上部中间偏左上	不鼓自鸣乐		图 111	《经变乐舞》P138	EbⅡ丙式		1
62	盛唐（中唐）	91	覆斗顶形窟	南壁《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					1（0）
63	中唐	112	覆斗顶形窟	北壁西侧《报恩经变》	下部右侧第一排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 112	数字敦煌	DbⅢ甲式	ZbⅠ乙式	3（2）
				北壁东侧《东方药师经变》	下部右侧第二排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 113		DbⅢ甲式	ZbⅠ乙式	
				西壁佛龛	龛下南起第五壶门	壶门伎乐	未收集到此图像					
64	盛唐（中唐）	117	覆斗顶形窟	南壁中唐《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					1（0）
65	盛唐（中唐）	126	覆斗顶形窟	北壁《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					4（0）
					下部左侧	经变乐舞（乐伎）						
				南壁《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐						
					下部左侧	经变乐舞（乐伎）						

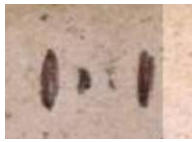
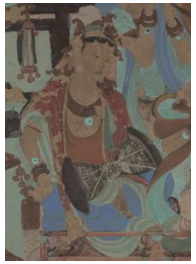
66	盛唐（中唐）	129	覆斗顶形窟	南壁《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					2（1）
					下部右侧第一排第 2 身	经变乐舞（乐伎）		图 114	《经变乐舞》P157	DbⅢ甲式	ZbⅠ乙式	
67	中唐	134	覆斗顶形窟	西壁《观无量寿经变》	下部右侧	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					1（0）
68	中唐	154	覆斗顶形窟	北壁上段东侧《报恩经变》	中部如来左侧的第一排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 115	《全集 7》P131	DaⅢ甲式	ZbⅠ乙式	2
					中部如来左侧的第一排第 2 身			图 116			ZbⅠ丁式	
69	中唐	158	涅槃窟	东壁北侧《金光明经变》	上部的左上角	不鼓自鸣乐		图 117	《莫高窟 4》图版 70	DbⅢ丙式		2
				西壁涅槃佛坛	下部《涅盘经变之魔王徒众》的中间一身舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 118	《全集 7》P58	DaⅡ丙式	WaⅡ乙式	
70	中唐	159	覆斗顶形窟	北壁中间《观无量寿经变》	中下部右侧	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					2（1）

				南壁中间《观无量寿经变》	中层左侧第一排第3身	经变乐舞（乐伎）		图 119	《全集 7》P95	DbⅢ甲式	ZbⅡ乙式	
71	盛唐（中唐）	180	覆斗顶形窟	北壁《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					4（1）
					下部右侧第一排中间	经变乐舞（乐伎）		图 120	《经变乐舞》P181	DbⅢ甲式	ZbⅡ乙式	
				南壁《东方药师经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					
					下部左侧	经变乐舞（乐伎）						
72	盛唐（中唐）	188	覆斗顶形窟	北壁《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					2（0）
				南壁《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐						
73	中唐	197	覆斗顶形窟	北壁《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					1（0）
74	盛唐（中唐）	199	覆斗顶形窟	北壁中唐《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					1（0）
75	中唐	201	覆斗顶形窟	北壁《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					2（1）
				南壁《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐		图 121	《全集 7》P1	DbⅢ甲式		

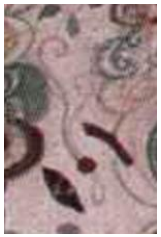
76	初唐（中唐）	202	覆斗顶形窟	东壁南侧《东方药师经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					1（0）
77	中唐	231	覆斗顶形窟	北壁西侧《东方药师经变》	下部左侧第一排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 122	《经变乐舞》P200	DaⅡ甲式	ZbⅠ乙式	2（1）
				南壁西侧《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					
78	中唐	236	覆斗顶形窟	南壁东起第二幅壁画《观无量寿经变》	下部右侧第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 123	《经变乐舞》P202	BbⅢ甲式	ZbⅡ甲式	1
79	中唐	237	覆斗顶形窟	北壁中间《东方药师经变》	上部中间偏右上	不鼓自鸣乐		图 124	《莫高窟 4》图版 105	DaⅢ丙式		4（2）
					最下部右侧第一排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 125	《经变乐舞》P204	BbⅢ丙式	ZbⅡ乙式	
				南壁中间《观无量寿经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					
					中下部左侧	经变乐舞（乐伎）						
80	中唐	240	覆斗顶形窟	北壁西侧《东方药师经变》	下部右侧	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					1（0）

81	中唐	258	覆斗顶形窟	南壁《报恩经变》	下部左侧第一排第3身	经变乐舞（乐伎）		图 126	《经变乐舞》P210	DaⅡ丙式	ZbⅠ乙式	1
82	中唐	358	覆斗顶形窟	北壁西侧《东方药师经变》	中下部左侧第1身	经变乐舞（乐伎）		图 127	《经变乐舞》P212	DaⅢ丙式	ZbⅡ丙式	4（2）
					中下部左侧第2身			图 128		DaⅣ丙式	ZbⅡ丁式	
				西壁佛龛	龛下南起第五壶门（2件）	壶门伎乐	未收集到此图像					
83	中唐	360	覆斗顶形窟	北壁中间《东方药师经变》	中下部中间舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 129	《经变乐舞》P213	DaⅢ丙式	WaⅡ乙式	2
				南壁中间《观无量寿经变》	中下部右侧第一排中间一身	经变乐舞（乐伎）		图 130	《经变乐舞》P217	DbⅣ甲式	ZbⅡ丙式	
84	中唐	361	覆斗顶形窟	藻井四披	南披	飞天伎乐	未收集到此图像					6（1）
				北壁东侧《弥勒经变》	上部中间偏右上	不鼓自鸣乐		图 131	《全集 7》P158	DaⅣ丙式		
				北壁西侧《东方药师经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					

				南壁西侧《阿弥陀经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					
				南壁东侧《金刚经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					
					下部左侧	经变乐舞（乐伎）						
85	中唐	365	七佛窟	北壁《东方药师经变》	下部	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					1（0）
86	中唐	369	覆斗顶形窟	北壁西侧《东方药师经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					2（1）
					下部中间的舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 132	《经变乐舞》P218	BbⅢ丙式	WaⅡ乙式	
87	初唐（中唐）	386	覆斗顶形窟	南壁中段西侧《阿弥陀经变》	下部右侧下层第一排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 133	《经变乐舞》P223	CaⅢ丙式	ZbⅡ乙式	2
					中部左侧第二排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 134	《经变乐舞》P222	CbⅢ丙式	ZbⅡ乙式	
88	中唐	449	覆斗顶形窟	北壁东起第二幅《东方药师变》	下部	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					1（0）

89	晚唐	9	中心塔柱窟	窟顶东披《弥勒经变》	上部的左起第 4 件	不鼓自鸣乐		图 135	《音乐画卷》	BbⅢ丙式		1
90	晚唐	12	覆斗顶形窟	藻井四披	南披左起第 1 身	飞天伎乐		图 136	数字敦煌	DbⅣ甲式	FaⅡ乙式	5
					北披最右侧上方	不鼓自鸣乐		图 137	《音乐画卷》P79	DbⅢ丙式		
				北壁中间《东方药师经变》	上部的中部偏左的 1 件	不鼓自鸣乐		图 138	数字敦煌	DbⅢ丙式		
					中下部左侧的第二排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 139		DbⅢ甲式	ZbⅠ乙式	
				北壁东侧《天请问经变》	中下部左侧的中间 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 140	数字敦煌	BbⅣ甲式	ZbⅠ乙式	
91	晚唐	14	中心塔柱窟	窟顶复斗西披《十方佛赴会》	上部中间偏左	不鼓自鸣乐		图 141	《莫高窟 4》图版 170	DbⅣ丙式		1

92	晚唐	18	覆斗顶形窟	南壁西侧《观无量寿经变》	下部的中间舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 142	《经变乐舞》P238	BbⅢ丙式	WaⅡ乙式	1
93	晚唐	19	覆斗顶形窟	北壁《报恩经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					2（0）
					中下部	经变乐舞（舞伎）						
94	晚唐	85	中心佛坛窟	窟顶北披《华严经变》	上部的中部偏左	不鼓自鸣乐		图 143	《甘肃卷》P160	DbⅣ丙式		12（11）
				藻井东披	左起第 4 身	飞天伎乐		图 144	《全集 8》P51	DbⅢ丙式	FaⅡ丙式	
				北壁中间《东方药师经变》	上部的中部偏右上	不鼓自鸣乐		图 145	《全集 8》P40	BbⅢ丙式		
					中下部的左侧下层第三排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 146	《经变乐舞》P249	BbⅢ甲式	ZbⅠ乙式	
					中下部的左侧上层第一排第 1 身			图 147	《经变乐舞》P252	BbⅣ甲式	ZbⅠ乙式	

					中下部的右侧下层第三排第 1 身			图 148	《经变乐舞》P248	BbⅢ甲式	ZbⅠ丙式	
					中下部的右侧上层第一排第 2 身			图 149	《经变乐舞》P251	BbⅢ甲式	ZbⅠ乙式	
				南壁西侧《金刚经变》	中下部左侧	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					
				南壁中间《阿弥陀经变》	上部的中部偏右下	不鼓自鸣乐		图 150	《全集 8》P31	DbⅣ丙式		
					上部的楼阁左侧	飞天伎乐		图 151	《经变乐舞》P240	DbⅣ丙式	FaⅡ丁式	
					中下部中间的左侧舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 152	《经变乐舞》P241	BbⅢ甲式	WaⅡ乙式	

					中下部左侧第二排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 153	《经变乐舞》P243	BbⅣ丙式	ZbⅡ乙式	
95	晚唐	107	覆斗顶形窟	北壁西侧《阿弥陀经变》	最下部水月池中	童子乐舞		图 154	数字敦煌	DbⅣ丙式	WaⅡ乙式	1
96	晚唐	128	覆斗顶形窟	南壁西侧《东方药师经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					1（0）
97	晚唐	138	背屏式的“殿堂窟”	窟顶四披	北披	飞天伎乐	未收集到此图像					5（4）
				北壁西起第二幅《报恩经变》	中下部右侧第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 155	《经变乐舞》P262	BbⅣ甲式	ZbⅡ乙式	
				北壁西起第三幅《东方药师经变》	中部右侧第二排第 3 身	经变乐舞（乐伎）		图 156	《经变乐舞》P280	BbⅣ甲式	ZbⅡ乙式	
				南壁东起第三幅《阿弥陀经变》	中层中间的舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 157	《经变乐舞》P274	BbⅢ丙式	WaⅡ丙式	

					中层左侧第一排第2身	经变乐舞（乐伎）		图 158		BbⅢ甲式	ZbⅡ乙式	
98	晚唐	147	覆斗顶形窟	北壁东侧《金刚经变》	下部中间	经变乐舞（舞伎）	未收集到此图像					1（0）
99	晚唐	156	覆斗顶形窟	北壁西侧《报恩经变》	下部左侧第一排第2身	经变乐舞（乐伎）		图 159	《唐代》[①]	BaⅣ丙式	ZbⅡ乙式	7
				北壁下方《宋国河内郡夫人宋氏出行图》	西侧的百戏散乐的第二排第1身	百戏散乐		图 160	《全集 8》P10	DbⅡ丙式	XaⅡ乙式	
				南壁西侧《思益梵天请问经变》	下部中间的左侧舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 161	《经变乐舞》P306	BaⅡ丙式	WaⅡ乙式	
					下部左侧的第一排第1身	经变乐舞（乐伎）		图 162	《经变乐舞》P305	BaⅢ甲式	ZbⅡ乙式	

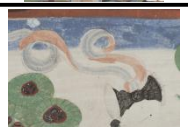
① 朱晓峰.唐代莫高窟壁画音乐图像研究[D].兰州大学博士学位论文,2015.

				南壁中间《阿弥陀经变》	上部左起第 1 件乐器	不鼓自鸣乐		图 163	《唐代》[①]	BaⅣ丙式		
					中部右侧乐队第一竖排第 2 身	经变乐舞（乐伎）		图 164	《经变乐舞》P298	BaⅢ甲式	ZbⅡ乙式	
				南壁下方《张议潮统军出行图》	中间偏西的卤簿鼓吹伎乐的第二排第 1 身	卤簿鼓吹伎乐		图 165	《全集 8》P6	DbⅡ丙式	XaⅡ乙式	
100	晚唐	161	中心佛坛窟	窟顶四披	南披上部的左起第 1 身	飞天伎乐		图 166	《全集 8》P89	DbⅢ丙式	FaⅡ乙式	1
101	晚唐	192	覆斗顶形窟	北壁西侧《东方药师经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					1（0）
102	晚唐	196	背屏式的“殿堂窟”	北壁中间《东方药师经变》	中部中间左侧舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 167	《全集 8》P172	DaⅢ丙式	WaⅡ乙式	3（2）
				南壁东侧《金光明经变》	下部中间的舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 168	《经变乐舞》P319	DaⅢ丙式	WaⅡ乙式	

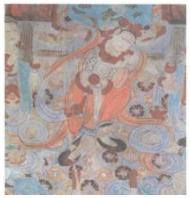
① 朱晓峰.唐代莫高窟壁画音乐图像研究[D].兰州大学博士学位论文,2015.

				主室南壁中间《阿弥陀经变》	中部左侧	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					
103	晚唐	227	盝顶形窟	北壁《东方药师经变》	下部	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					1（0）
104	晚唐	337	覆斗顶形窟	东壁《东方药师经变》	下部	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					1（0）
105	五代	4	背屏式的“殿堂窟”	南壁《报恩经变》	下部中间左侧舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 169	《经变乐舞》P325	DbⅡ甲式	WaⅡ乙式	3
					下部右侧第一排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 170		EbⅠ丙式	ZaⅡ乙式	
				南壁《阿弥陀经变》	下部右侧第二排第 3 身	经变乐舞（乐伎）		图 171	《经变乐舞》P327	EbⅢ丙式	ZaⅡ乙式	
106	五代	5	覆斗顶形窟	北壁西侧《天请问经变》	中部中间舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 172	《经变乐舞》P330	DbⅣ丙式	WaⅡ乙式	3（2）

				南壁东侧《报恩经变》	下部中间舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 173	《经变乐舞》P328	DbⅣ丙式	WaⅡ乙式	
				南壁中间《阿弥陀经变》	中部中间舞伎	经变乐舞（舞伎）	未收集到此图像					
107	五代	6	覆斗顶形窟	北壁西侧《东方药师经变》	中部左侧	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					2（1）
				南壁西侧《阿弥陀经变》	下部中间舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 174	《经变乐舞》P331	DbⅢ丙式	WaⅡ乙式	
108	五代	22	中心塔柱窟	南壁前部东侧《天请问经变》	下部中间	经变乐舞（舞伎）	未收集到此图像					1（0）
109	五代	61	背屏式的“殿堂窟”	北壁西起第一幅《密严经变》	下部左侧第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 175	数字敦煌	DbⅡ丙式	ZaⅡ乙式	8
				北壁西起第二幅《天请问经变》	上部的左上角	不鼓自鸣乐		图 176		CbⅣ乙式		
					中下部中间左侧	经变乐舞（舞伎）		图 177		CbⅢ丙式	WaⅡ乙式	

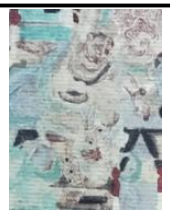
				北壁西起第三幅《东方药师经变》	中层左侧第一排第1身	经变乐舞（乐伎）		图 178		HbⅢ丙式	ZaⅡ乙式	
				北壁西起第四幅《华严经变》	上部	不鼓自鸣乐		图 179		BbⅡ甲式		
				北壁西起第五幅《天请问经变》	中下部左侧第一排第1身	经变乐舞（乐伎）		图 180		GbⅣ乙式	ZaⅡ乙式	
				南壁东起第三幅《阿弥陀经变》	下部右侧第一排中间的1身	经变乐舞（乐伎）		图 181		GbⅢ乙式	ZaⅡ乙式	
				南壁东起第四幅《弥勒经变》	上部的中部偏右一点	不鼓自鸣乐		图 182		FbⅣ甲式		
110	五代	98	背屏式的“殿堂窟”	北壁西起第二幅《东方药师经变》	下部中间的左侧舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 183	《经变乐舞》P414	HbⅢ丙式	WaⅡ乙式	5（3）
				北壁东起第二幅《华严经变》	华严海小莲花内	华严海乐器		图 184	《音乐画卷》	FbⅢ丙式		

				南壁东起第一幅《报恩经变》	下部中间舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 185	《全集 9》P14	HbⅢ甲式	WaⅡ乙式	
				南壁东起第三幅《阿弥陀经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					
				中心佛坛	西面下层四个壶门中	壶门伎乐	未收集到此图像					
111	五代	100	覆斗顶形窟	北壁西起第三幅《天请问经变》	下部右侧第一排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 186	《经变乐舞》P434	EbⅢ丙式	ZaⅡ乙式	6（5）
				南壁东起第一幅《弥勒经变》	中部中间的舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 187	《经变乐舞》P422	HbⅢ丙式	WaⅡ乙式	
				南壁东起第二幅《阿弥陀经变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					
					下部中间的舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 188	《经变乐舞》P424	HbⅢ丙式	WaⅡ乙式	

				南壁东起第三幅《报恩经变》	中部中间舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 189	《经变乐舞》P425	HbⅢ丙式	WaⅡ乙式	
				南壁下方腰壁《曹议金统军图》	卤簿鼓吹伎乐第二排第 1 身	卤簿鼓吹伎乐		图 190	《莫高窟 5》图版 30	GbⅢ丙式	XaⅡ乙式	
112	五代	108	中心佛坛窟	北壁西起第一幅《东方药师经变》	中部中间舞伎	经变乐舞（舞伎）	未收集到此图像					3（2）
				南壁东起第一幅《报恩经变》	下部中间舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 191	《箫管霓裳》[①]P23	GbⅢ丙式	WaⅡ乙式	
				南壁东起第三幅《阿弥陀经变》	下部中间左侧舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 192	《古代乐舞》P223	DbⅢ丙式	WaⅡ乙式	
113	五代	146	背屏式的“殿堂窟”	北壁西起第二幅《东方药师经变》	下层中间的舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 193	《经变乐舞》P442	CbⅢ丙式	WaⅡ乙式	6

① 王克芬、柴剑虹.箫管霓裳:敦煌乐舞[M].兰州:甘肃教育出版社,2007.

					下层左侧第一排第1身	经变乐舞（乐伎）		图 194	《经变乐舞》P441	HbⅡ丙式	ZaⅡ乙式	
				北壁西起第四幅《天请问经变》	下部左侧第一排第2身	经变乐舞（乐伎）		图 195	《经变乐舞》P443	DbⅣ丙式	ZaⅡ乙式	
				南壁东起第三幅《阿弥陀经变》	下部中间左侧舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 196	《经变乐舞》P437	EbⅡ丙式	WaⅡ乙式	
					下部右侧第二排第1身	经变乐舞（乐伎）		图 197	《经变乐舞》P436	DbⅢ丙式	ZaⅡ乙式	
				南壁东起第四幅《弥勒经变》	中部中间舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 198	《经变乐舞》P439	DbⅢ丙式	WaⅡ乙式	
114	盛唐（五代）	384	覆斗顶形窟	甬道南壁《弥勒经变》	中部中间舞伎	经变乐舞（舞伎）	未收集到此图像					1（0）

重复	隋（五代）	390	覆斗顶形窟	前室西壁门南《报恩经变》	中部中间舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 199	数字敦煌	CbⅡ丙式	WaⅡ乙式	1
115	宋	55	背屏式的“殿堂窟”	北壁东起第三幅《思议梵天问经变》	下部右侧第二排第 3 身	经变乐舞（乐伎）		图 200	《经变乐舞》P470	EbⅢ丙式	ZaⅡ乙式	2
				南壁东起第二幅《观无量寿经变》	中部中间的左侧舞伎	经变乐舞（舞伎）		图 201	《经变乐舞》P465	CbⅡ丙式	WaⅡ乙式	
116	宋	454	中心佛坛窟	北壁东起第四幅《顶尊胜陀罗尼经变》	下部中间左侧舞伎	经变乐舞（舞伎）	未收集到此图像					1（0）
117	盛唐（西夏）	130	大佛窟	四壁上部	南壁上方	飞天伎乐		图 202	《甘肃卷》P183	DbⅢ丙式	FaⅡ乙式	1
118	隋（西夏）	307	中心塔柱（无塔）窟	南壁东起第二幅《西方净土变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					1（0）
119	西夏	354	覆斗顶形窟	南壁《西方净土变》	上部	不鼓自鸣乐	未收集到此图像					1（0）
120	隋（西夏）	400	覆斗顶形窟	北壁《东方药师经变》	下部右侧第二排第 1 身	经变乐舞（乐伎）		图 203	《莫高窟 5》图版 128	DbⅡ丙式	ZaⅡ乙式	2（1）
				南壁《阿弥陀经变》	下部中间后排	经变乐舞（乐伎）	未收集到此图像					

附录二：敦煌壁画中的腰鼓图像分类表

致　谢

时光如梭，三年求学生涯即将进入尾声，历时一年的毕业论文写作也即将画上完满的句号。我深知这一路走来所经历的重重困难与波折是多么的不易，于是在今天我怀着激动的心情写下这篇致谢，以表达对所有帮助过我的老师、亲友最诚挚的感谢。

首先我要感谢的是夏滟洲教授。入学前，我对敦煌壁画的认识仅限于了解其为美术领域十分有名的艺术作品，却从未想象过会与音乐舞蹈有如此密切的联系。而正是夏老师以其独到的学术视野建议我专攻“敦煌乐舞研究”方向，才将我这样一个学术小白引入了敦煌乐舞研究的大门。学习期间，夏老师会根据不同阶段的学习情况为我列出不同的书目，以扩展我的学术视野。他还告诉我，要想学好此专业不能仅仅将视野放在敦煌壁画中，而是要关注到更广泛的丝路文化上来，这一建议对我影响很大。论文写作期间，每当我遇到困难都会向夏老师请教，导师总是能够耐心的为我解答各种疑惑，并在我的论文写作偏离主线时能够及时的为我指出正确的方向。此外，夏老师还时常为我们分享其在此领域收集到的各种文献资料，并针对我论文写作会涉及的方方面面推荐相应的参考书目，给与了我最大的帮助。

其次我要感谢的是高德祥教授。高老师是敦煌乐舞研究领域十分权威的专家，其数十年如一日深入到敦煌乐舞研究工作之中，对此领域的各种艺术形式均有独到的见解。高老师的家乡就在敦煌，曾经还组织我们到敦煌莫高窟等地进行深入学习，为我们引荐此领域的其他著名学者，并给我提供了许多相关的文献资料。尽管导师远在敦煌，但却时时挂念我的论文写作情况，并时常对我遇到的难题进行耐心的解答，给了我很大的帮助，我在此向您表示感谢！

最后我要感谢的是音乐学院其他的任课教师和我的家人朋友们。各科老师不仅在课上为我们传授各种知识，而且每到期末答辩时，都会指出我论文中存在的各种问题，并给出了修改的建议。我的家人朋友们则在这一年中于生活上给予了我最大的支持与信任，并且和我一起面对途中遇到的种种困难，帮我缓解压力，让我有勇气迎难而上，不断前行。

短暂的三年学习时光虽然结束了，但是却教会了我如何进行独立思考。我深知自身还存在很多的不足，希望在今后的学习工作生活中能够一如既往，永记导师的教诲，努力奋斗，不断进步。